

1960 · JANUAR · 1



MUSICA

Willy Burkhard

Im Gedenken an seinen
60. Geburtstag am 17. April 1960

VOKALMUSIK

SOLOGESANG

Magnificat op. 64 für Sopr u. Org. BA 2109. DM 4.—, Dasselbe für Sopr u. StrchOrch op. 64a. BA 2239. Part. DM 5.60, Instr.-St. leihweise. *Neun Lieder* op. 70 (Text: Morgenstern). BA 2088. DM 4.—, *Der Sonntag* op. 63 (Text: J. Gotthelf) für mittl. St, V, Vc u. Klav. BA 2132. DM 4.60. *Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war s. unter „Chorwerke“*. *Die Versuchung Jesu s. unter „Chorwerke“*. *Zehn Lieder f. hohe St u. Klav.* BA 2089. DM 6.—.

CHORWERKE (* = Mengenpreise)

Acht Sprüche aus dem „Cherubinischen Wandersmann“ des Angelus Silesius, op. 17/2 für 4 gemSt. BA 3637. DM 3.20 *. *Christi Leidensverkündigung* op. 65 für Tenor, 2 gemSt u. Org. BA 2118. Part. DM 5.60, Chorphart. DM 1.50. *Das Ezzolied*. Motette nach einer Dichtung aus dem 11. Jh. für 4 bis 8 gemSt. BA 3949. DM 9.— *. *Kleiner Psalter* op. 82 für 4 gem St. BA 2500. DM 3.20 (Einzelausgaben BA 2501—2506). *Lobet im Himmel den Herrn* (Psalm 148) für Unisono-Ch und Instrumente. BA 3981. Part. DM 3.50, Chorst. u. 3 Instr.-St. je DM —.40. *Psalmekantate* für Sopr, 4 gemSt, 3 Tromp, Pos, Pken u. Strch. BA 2496. Aufführungsmaterial leihweise, Chorphart. DM 1.80, Klav.-Auszug (BA 2496a) DM 6.60. *Reiselied / Der Morgen* für 2 glSt. Chorblatt 134. DM —.25. *Die Sintflut*. Kantate nach dem Bericht aus dem ersten Buch Mose für 4 gemSt. BA 3167. DM 6.20 *. *Sommerzeit* op. 61/1 für 4 gemSt. BA 2119. DM 2.50 *. *Till Ulenspiegel*. Kantate für Tenor, Baß, 3 Männerst u. Orch. op. 24. BA 3653. Leihweise. *Trost im Leide / Waldeinsamkeit* (Text: H. Leuthold) für 4 gemSt. BA 3788. DM —.90. *Und als der Tag der Pfingsten* op. 84 für tiefe St u. Org, Unisono-Ch ad lib. BA 2499. Part. DM 4.40, Chorphart. DM —.25. *Die Versuchung Jesu* op. 44 für Baß (Alt), Org u. Unisono-Ch ad lib. BA 1948. Part. DM 3.20, Chorphart. DM —.40.

ORATORISCHE WERKE

Das Gesicht Jesajas op. 41 für Soli, Ch u. Orch. BA 3150. Aufführungsmaterial leihweise, Klav.-Auszug DM 30.—, Einführung (Kohli/Eckhardt) DM —.50, Textbuch DM —.30. *Das Jahr* op. 62 (Text: H. Hiltenbrunner) für Soli, Ch u. Orch. BA 3651. Leihweise. *Messe* op. 85 für Sopr, Baß, 4 gemSt u. kl. Orch. BA 2486. Aufführungsmaterial leihweise, Chorphart. DM 4.40, Klav.-Auszug (BA 2486a) DM 19.80.

INSTRUMENTALMUSIK

KLAVIER

Acht leichte Klavierstücke. BA 2070. DM 2.50. *Six préludes* op. 99. BA 3504. DM 4.—. *Was die Hirten alles erlebten* (Weihnachtsmusik für Ursula). BA 1875. DM 2.80. *Weihnachtssonatine* op. 71/1. BA 2074. DM 2.40.

BÜHNENWERKE

Die schwarze Spinne. Oper in 2 Akten nach J. Gotthelf. BA 3358. Aufführungsmaterial leihweise, Klav.-Auszug (BA 3358a) DM 22.—, Textbuch DM 1.10.

ORGEL

Choral-Triptychon (Ich steh an deiner Krippe hier / O Mensch, beweine deine Sünde groß / Christ lag in Todes Banden). BA 2655. DM 4.—. *Fantasie und Choral „Ein feste Burg“* op. 58. BA 2057. DM 4.—. *Partita* über „Großer Gott, wir loben dich“. BA 2647. DM 4.—. *Partita* über „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. BA 2648. DM 3.20. *Praeludium und Fuge*. BA 2646. DM 3.20. *Sonatine* op. 52. BA 2056 vergriffen.

KAMMERMUSIK

Canzona op. 76a für 2 Qufl (Qufl, Ob) u. Klav (Org). BA 2240. DM 4.60. *Divertimento* für V, Va u. Vc. BA 1596. In Stimmen DM 4.80, Taschenpart. (TP 25) DM 3.20. *Lyrische Musik* op. 88 in memoriam Georg Trakl für Qufl, Va, Vc u. Klav. BA 2495. DM 8.80. *Serenade* op. 71/3 für Qufl u. Gitarre. BA 1935. DM 3.50. *Serenade* für Qufl u. Klar in B. BA 2686. DM 3.20. *Sonate* op. 78 für V u. Klav. BA 2238. DM 5.20. *Sonate* op. 59 für Solo-Bratsche. BA 2094. DM 3.20. *Sonate* op. 87 für Vc u. Klav. BA 2685. DM 7.60. *Streichquartett* in einem Satz op. 68. BA 2230a. In Stimmen DM 6.60, Taschenpart. (BA 2230) DM 4.—. *Suite* op. 98 für Qufl allein. BA 3315. DM 3.20. *Suite en miniature* op. 71/2 für V u. Klav. BA 2107. DM 4.—, dasselbe für Qufl u. Klav. BA 2107a. DM 4.—, dasselbe für Vc u. Klav. BA 2107b. DM 4.—. *Suite* op. 48 für 2 V. BA 2108. DM 3.20. *Trio* op. 43 für Klav, V, u. Vc. BA 2093. DM 5.60.

ORCHESTERWERKE

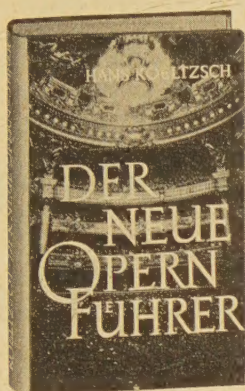
Fantasia matutina op. 83. BA 2482. Part. DM 22.—, Aufführungsmaterial leihweise. *Piccola Sinfonia giocosa* op. 81 für kl. Orch. BA 2019. Part. DM 13.20, Aufführungsmaterial leihweise. *Sonata da Camera* op. 89 für StrchOrch u. Schlagzeug. BA 2497. Part. DM 11.—, Aufführungsmaterial leihweise. *Suite „Die schwarze Spinne“* op. 80a. BA 2483. Leihweise. *Symphonie in einem Satz* op. 73. BA 2036. Part. DM 15.40, Aufführungsmaterial leihweise. *Toccata* op. 86 für Qufl, Klar, Fag, Tromp, Strch u. Schlagzeug. BA 2498. Leihweise. *Variationen zu „Till Ulenspiegel“* op. 37. BA 3654. Leihweise. *Zwei Choralpartiten* über eigene Choralmelodien op. 75 für 2 Hörner, 3 Tromp, 2 Pos u. Tuba. BA 3220. Leihweise.

ORCHESTERWERKE MIT KONZERTIERENDEN INSTRUMENTEN

Canzona op. 76 für 2 Qufl (Qufl, Ob) u. tiefe Strch. BA 2237. Part. DM 5.60, Aufführungsmaterial leihweise. *Concertino* op. 94 für 2 Qufl, Cemb u. Strch. BA 2489. Part. (zugleich Klav.-Auszug) DM 16.50, Aufführungsmaterial leihweise. *Hymnus* op. 75 für Org u. Orch. BA 2791. Leihweise. *Konzert* op. 74 für Org u. Orch. BA 2037. Part. DM 16.50, Aufführungsmaterial leihweise. *Konzert* für Va u. Orch. BA 2786. Aufführungsmaterial leihw., Klav.-Auszug (BA 2786a) DM 8.80.

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

»... ein idealer Opernführer, wie es wenige gibt.« *Stuttgarter Zeitung*



HANS KOELTZSCH

Der neue Opernführer

536 Seiten, 96 Abbildungen u.
zahlreichen Notenbeispielen,
DM 12.80

Wir wissen nicht, wie ein Opernführer aussehen müßte, der besser als dieser sein könnte.

Otto Riemer in Heidelberger Tageblatt

Die vortreffliche Darstellungsweise bettet das musikalische Werk jeweils aufschlußreich in den geschichtlichen Ablauf und Zusammenhang ein.

hesch in Mannheimer Morgen

Dieser Opernführer... nimmt hinsichtlich der Vollständigkeit und der überlegenen Behandlung des Stoffes eine Sonderstellung ein.

DHG in Ruhr-Nachrichten

VERLAG DEUTSCHE VOLKSBÜCHER

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSWALD

14. Jahrgang / Heft 1 / Januar 1960

INHALT

| | |
|---|----|
| Günter Hauswald: Das verfemte Jahrhundert . | 1 |
| Götz-Klaus Kende: Richard Strauss und Clemens Krauss | 5 |
| Werner Oehlmann: Zeitloses Rokoko der Oper | 9 |
| Otto Riemer: Friedrich Zipp | 12 |
| Annalise Wiener: Musik ist Schwerarbeit . . | 15 |

MUSICA-BERICHT 19

Oper: Berlin S. 19; Köln S. 20; München S. 21; Düsseldorf S. 22; Karlsruhe S. 23;
Konzert: Berlin S. 23; München S. 24; Bonn, Köln S. 25; Baden-Baden S. 26; Frankfurt S. 26; Hannover S. 26; Itzehoe S. 27; Frankfurt S. 27; *Musikfeste:* Kassel S. 28; Braunschweig S. 29; Regensburg S. 30; *Musikstädte im Profil:* Nürnberg S. 30; *Funk:* Hamburg S. 31; Köln S. 31; *Blick auf das Ausland:* Wien S. 32, S. 34; Paris S. 35; Basel S. 35; Prag S. 36; Rom S. 37; Siena S. 38.

MUSICA-UMSCHAU 38

Klare Begriffe S. 38; *In Memoriam:* Johann Rudolf Zumsteeg S. 39; Eduard Künneke S. 39; Gerard Hoffnung S. 40; *Blick in die Welt:* Bulgarische Volksmusik S. 41; *Zur Zeitdronik:* Amerikanisches Fernsehen S. 43; Harfenfestspiele in Jerusalem S. 43; Musikfeste 1960 S. 44; *Porträts:* Albert Schweitzer S. 44; *Erziehung und Unterricht:* Die soziale Lage der Musikstudenten S. 45; Jugend im Dienste der Hausmusik S. 46; *Aus Wis-*

senschaft und Forschung: Der Stand der Neuen Mozart-Ausgabe S. 46; *Historische Streiflichter*: Zu Mendelssohns „Antigone“ S. 48; *Miszellen*: Gespräch mit Rolf Liebermann S. 49; *Unsere Glosse*: Das Leiden des Largo S. 50; *Vom Musikalienmarkt*: Für die Studierstube S. 51; Eine umstrittene Messe Mozarts S. 52; Das Klavierwerk Rameaus S. 52; Sonaten von Veracini S. 53; *Das neue Buch*: Schönbergs Denken und Schaffen S. 53; *Reiseschriftsteller* Krenek S. 53; Sibelius unter der Lupe S. 54; Gustav Mahler S. 54; Berichte und Analysen S. 54; Die Solosonate S. 55; *Musica domestica* S. 55; Bachs „Inventionen“ S. 56; Zur Bach-Interpretation S. 56; Ein Haydn-Bändchen S. 57; Ein Schäferspiel von Michael Haydn S. 57; Eine Wallfahrt zu Mozart S. 57; Harfen im alten China S. 58; Für Gerhart von Westerman S. 58; Jazz im Bild S. 58; Karikaturen S. 58; Erzähltes S. 58; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 59.

MUSICA-NACHRICHT 60

MUSICA-BILDER

Titelbild: Renée Sintenis: „Knabe mit Panflöte“. Foto: Fritz Eschen.

Tafeln: 1: Richard Strauss und Clemens Krauss n. S. 6; 2: Widmungsblatt von Richard Strauss für Clemens Krauss v. S. 7.

Abbildungen im Text: Giovanni Battista Pergolesi S. 11; Friedrich Zipp S. 13; Hans Beirer als Tristan in Berlin S. 19; Janáčeks „Ausflüge des Herrn Broucek“ in München S. 21; Schostakowitschs „Lady Macbeth“ in Düsseldorf S. 22; Händels „Xerxes“ in Hannover S. 25; Forests „Der arme Konrad“ in Berlin S. 27; Ballett „Tristan fou“ in Wien S. 32, S. 33; Bulgarische Fidel S. 42; Albert Schweitzer S. 45; Herbert von Karajan aus „Im Konzertsaal karikiert“ S. 58.

Einer Teilaufgabe dieses Heftes liegt der Prospekt „Festspillene i Bergen“ (Norwegen) bei.

ERSTDRUCK

CARL DITTERS VON DITTERSDORF

(1739 – 1799)

Konzert in F-Dur

für Viola und Orchester

Erstmal herausgegeben von
Walter Lebermann

Klavierauszug (Direktionsst.)
Ed. Schott 5054, DM 7.50

Orchester-Besetzung
(2 Hörner in F, Streicher)
komplett DM 7.50

Streicher-Ergänzungsstimmen
je DM 1.20

Dittersdorf, dessen Schaffen neben den großen Klassikern bis heute lebendig geblieben ist, hat sich als Komponist von Konzerten besonders auch der sonst vernachlässigten Instrumente, wie Kontrabaß und Bratsche, angenommen. Auch heute ist noch ein fühlbarer Mangel an Originalliteratur für Bratsche, so daß das Erscheinen dieses Werkes dankbar aufgenommen wird. Das Konzert hält sich in mittlerer Schwierigkeit und ist im Orchesterpart von einem Laienorchester ohne weiteres spielbar. In seiner liebenswürdigen Lockerheit und mit seinen sanglichen, eingängigen Kantilen ist es ein sicherer Konzerterfolg.

B. SCHOTT'S SOHNE · MAINZ



DIE NEUE

Gitarren-Ausgabe

ZUM »BRUDER SINGER«

bringt eine Auswahl von 151 Liedern aus der Melodie-Ausgabe. Die weite Verbreitung der Zupfinstrumente macht ein Volksliederbuch mit Gitarrensätzen heute zur Notwendigkeit. Der Grundaussage des »Bruder Singer« waren schon Akkordbezeichnungen für die Gitarre beigegeben worden. Die ausgeführten Gitarrensätze der vorliegenden Ausgabe sind für die Spieler bestimmt, die über das schlichte Akkordieren hinaus zu einer stilvollen Liedbegleitung gelangen möchten. Spieltechnisch konnten die Anforderungen oft gering gehalten werden. Die Tonarten der Grundaussage des »Bruder Singer« wurden durchweg beibehalten.

BruderSinger. AusgabemitGitarrensätzen, herausgegeben von Konrad Wölki unter Mitarbeit von Wilhelm Gebhardt, Walter Gerwig, Karl Marx und Erwin Schaller. BA 3879. Kartonierte DM 6.50, Halbleinen DM 8.80

BÄRENREITER-VERLAG

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

3. Jahrgang / Heft 1 / 1960

*

Richard Schaal: Aufbau, Einrichtung und Verwaltung einer deutschen Phonothek . . . 1

Hans Stephan: In Katalogen geblättert . . . 3

KRITISCHE BETRACHTUNGEN 6

Gustav Mahler — neu entdeckt 6

Afrika 10

Leos Janáček 11

Monaural — stereophon 13

Die farbige Welt der Schallplatte 14

Oper S. 14; Schöne Stimmen S. 15; Sin-

fonische Musik S. 16; Konzerte S. 16;

Kammermusik S. 17; Klaviermusik S. 17;

Geistliche Musik S. 18; Orgelmusik S.

19; Lieder S. 19; Operette S. 19.

FORSCHUNG UND TECHNIK 20

Raumakustik vorher bestimmbar 20

RUND UM DIE SCHALLPLATTE 21

Kammerorchester von Ruf; Festival

Strings Lucerne S. 21; Interpretieren im

Profil: Renata Tebaldi S. 22; Svatoslav

Richter S. 23; Das jugoslawische Fernseh-

netz S. 23; Warum fehlt . . . S. 23; Bü-

cher, die uns interessieren S. 24; Blick

in Zeitschriften S. 24.

BILDER

Gustav Mahler S. 7; Plattentaschen S. 10,

11, 15; Nachbildung des Studentenhaus-

saales in Karlsruhe S. 21; Festival Strings

Lucerne S. 22; Renata Tebaldi S. 22;

Svatoslav Richter S. 23; Fernsehseende-

anlage Ljubljana S. 23; Ich habe nie

gewußt . . . S. 24.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, Tel. 2891—93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, Telefon 2891—93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Johann Joseph Fux · Sämtliche Werke

herausgegeben von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft Graz mit Unterstützung der steiermärkischen Landesregierung.
Editionsleitung: Professor Dr. Hellmut Federhofer.

Die Gesamtausgabe erscheint in acht Serien. Sie soll der Wissenschaft einen einwandfreien Text und der Musikpraxis brauchbare Aufführungsmateriale aller Werke des Meisters bieten.

Als erster Band ist erschienen:

Serie IV, Oratorien, Band 1

La fede sacrilega nella morte del Precursore S. Giovanni Batista K 291

herausgegeben von Hugo Zelzer. 298 Seiten.
Subskriptionspreis: kart. DM 68.50 / Einzelverkaufspreis: kart. DM 88.50

Die Gesamtausgabe erscheint in acht Serien. Sie soll der Wissenschaft ständig erhaltene Oratorium des Meisters. Seine Ouverture (K 345) hat als Kirchensonate sowie als Klavierbearbeitung (K 401) bereits im 18. Jahrhundert weite Verbreitung gefunden. Die hohen künstlerischen Qualitäten des Werkes halten einem Vergleich mit den Oratorien Georg Friedrich Händels durchaus stand.

Als nächste Bände erscheinen:

Missa corporis Christi K 10, herausgegeben von Hellmut Federhofer
Julo Ascanio, Re d'Alba. Poemetto drammatico K 304, herausgegeben von Hellmut Federhofer

Doppelchöriges Te Deum aus dem Jahre 1706 nach dem Autograph herausgegeben von István Kecskemeti

Über die Subskriptionsbedingungen unterrichtet ein ausführlicher Subskriptionsaufruf, der kostenlos erhältlich ist.

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1960

Im Zeichen von

FRÉDÉRIC CHOPIN

GEBOREN AM 1. MÄRZ 1810

HUGO WOLF

GEBOREN AM 13. MÄRZ 1860

ROBERT SCHUMANN

GEBOREN AM 8. JUNI 1810

GUSTAV MAHLER

GEBOREN AM 7. JULI 1860

GÜNTER HAUSSWALD

DAS VERFEMTE JAHRHUNDERT

Jede künstlerische Entwicklung basiert auf dem Gesetz der Annäherung und der Abstoßung, auf der kritisch sichtenden Bewertung des Vergangenen wie der aufgeschlossenen Hingabe an das Neue. Durch Rückschau und Ausblick wird die eigenschöpferische Leistung sichtbar, dokumentiert sich der künstlerische Ertrag einer Stilperiode. Das 20. Jahrhundert ist in reichem Maße von der Vielfalt dieser Bestrebungen, jeweils aus sehr unterschiedlichem Aspekt, erfüllt. Es entspricht dabei durchaus einem logischen Gesetz, wenn das Neue im bewußten Gegensatz zu der als überaltert empfundenen Substanz des Früheren steht. So ist es nicht nur verständlich, sondern vielleicht sogar notwendig gewesen, daß die vergangenen 60 Jahre ihren eigenen Weg dadurch fanden, daß sie sich vom 19. Jahrhundert und seiner spezifischen Geisteshaltung abkehrten. Das geschah und geschieht noch heute mit einer Heftigkeit, die dem aufmerksamen Beobachter des Musiklebens gewiß nicht entgeht. Von der Jahrhundertwende bis zur Stunde lassen sich vielerlei Versuche nachweisen, die eine Negierung jener Geisteshaltung erkennen lassen, wie sie für jene Epoche charakteristisch ist, die man mit dem vieldeutigen und noch keineswegs genügend geklärten Begriff der Romantik bezeichnet. Der Beitrag der Jugendbewegung, die Aufgeschlossenheit junger Menschen für den Jazz in zeitlich divergierenden Stufen, die kompositorische Loslösung von harmonischer Tonalität, die Entwicklung von Prinzipien atonaler und polytonaler Technik bis hin zum seriellen Bauplan und zur elektronischen Klangmontage: sie alle zeigen einen Aufriß, der in seiner Ganzheit nur als ein geschlossener Antikomplex zum vergangenen 19. Jahrhundert zu bewerten ist. Kein Zweifel, die Entwicklung mußte so verlaufen; denn die Gründe dafür liegen in einer völlig veränderten

geistigen Situation. Was man früher etwa als wesenhaften Inbegriff einer musikalischen Aussage auffaßte, verkehrte sich später in das Gegenteil oder wurde zumindest zweifelhaft. An die Stelle einer gewollten Potenzierung des Gefühlshaften trat sachliche Kühle, ordnende Klarheit, kritisch gewonnene Nüchternheit. Wo einst harmonische Bindung gesucht wurde, erstrebte man jetzt Isolation. Koppelung des Musikalischen an außermusikalische Vorstellungen in älterer Zeit löste nun eine betonte Hervorkehr der rein musikalischen Substanz aus. Das Individuelle trat zugunsten des Gemeinschaftlichen zurück. Kurzum: der Affront zum 19. Jahrhundert ist mit einer Totalität ohnegleichen mit geschichtlicher Notwendigkeit vollzogen worden. Dabei entdeckte man aber auch neue Züge, nicht nur im Sinne avantgardistischer Vorausschau, sondern zugleich auch im Rückblick auf andere Epochen, deren historische Abgeschlossenheit zu neuer Durchforschung und Auswertung reizte. Nur so ist es verständlich, daß unter Ausschluß des 19. Jahrhunderts das Formgefühl sich an der Klarheit der Barockmusik schärfte, daß eine Renaissance der Renaissance begann, daß der Blick faszinierend zu den Urelementen der Gregorianik, zur Antike, ja im musikethnographischen Sinne zu Kultmusiken früher Völker zurückgeführt wurde, deren Tragweite in bestürzender Schärfe erkannt und in den Dienst zeitgenössischer Aussage gestellt wurde. Musikpflege wie schöpferische Leistung trugen diesen Zusammenhängen weitgehend Rechnung. Die Aussparung des 19. Jahrhunderts ist heute erreicht, der innere Bruch mit dieser Epoche vollzogen.

Auf die Dauer freilich wird man diese Zeit, die musikalische Hochleistung in sich birgt, zweifellos nicht umgehen können. Es widerspricht der Organik aller Entwicklung, wichtige Erscheinungen abendländischen Musikgeschehens zu überspringen, ihre Existenz leugnen zu wollen. Es scheint an der Zeit zu sein, das verfemte 19. Jahrhundert in den musikgeschichtlichen Ablaufsprozeß einzugliedern und einzuschmelzen. Daß dieser Vorgang der Rückprojektion nicht einfach eine kritiklose Wiedergeburt des Einst sein wird, kann und darf, ist offensichtlich. Abstriche aus der Substanz von einst müssen gemacht werden. Es geht nicht um ein Wiederaufwärmen oder Wiederaufschwemmen jener gefühlhaft überladenen Vorstellungen einer historisch gewachsenen oder von dorthier berechtigten Romantik, sondern um deren logisch scharfe, gerechte und kritische Sonderung mit den Augen und Ohren unserer Zeit. Allzuviel Schwaches, Belangloses, Nichtiges und Verniedlichtes entstand damals. Es bleibe dort, wo das Urteil der Zeit es hinverbannt hat. Da aber, wo man einen geistigen Bezug zur Gegenwart entdeckt, wo sich sachlich-musikalische Zusammenhänge ergeben, wo sich Parallelen nachweisen lassen, kurzum da, wo das Echte unter Schutt und Schrott sichtbar wird, dort sollte Pionierarbeit aus dem Aspekt der Gegenwart geleistet werden. Sie erfordert keineswegs die Aufgabe unseres Selbst; im Gegenteil: nur aus der Sicht unseres beispielsweise an Schönberg und Strawinsky geschulten künstlerischen Urteils wird es gelingen, das 19. Jahrhundert zu aktivieren, Bezüge zu erkennen, die erneut für uns fruchtbar werden können, gewiß nicht aus Historismus, sondern weit stärker aus gegebener Notwendigkeit. Es ist sicher kein Zufall, daß heutige Komponisten bereits wieder solche musikhistorisch bedeutsamen Zusammenhänge sehen und diese in den Bereich ihrer kompositorischen Erfahrung einbauen. Erinnert sei nur an Hans Werner Henze, der beispielsweise nicht allein vom romantischen Stoff der „Undine“ zu gültiger Ballettaussage vorstößt, sondern der auch von der geistigen Substanz her das 19. Jahrhundert gleichsam als latente, als geistig filtrierte Realität bei völliger Wahrung seiner Eigenpersönlichkeit in sein Schaffen einsmilzt. Wie weit hier vom Stofflichen wie vom Musikalischen her Brücken geschlagen werden können, die den Willen zur Bindung an das vergangene Jahrhundert erkennen lassen, wird stets Sache des individuellen Temperaments bleiben. Vielleicht schafft überhaupt erst eine zeitlos gültige romantische Grundhaltung eine gewisse Basis für eine Stilprägung, die über das losgelöste Experiment hinaus eine Einordnung der Schöpfung

in den organischen Ablauf der Epochen ermöglicht. Vorerst wird sich aber die Einschmelzung des 19. Jahrhunderts hauptsächlich in der Pflege des Erbes wie seiner Wiedergabe für uns vollziehen. Werkauswahl sollte Werkauslese sein. Maßgeblich für die Beurteilung kann nicht die Stellung sein, die das Opus einst eingenommen hat, sondern ausschließlich der Gedanke, inwieweit es unter Abstrich zeitbedingter Hüllen kernhafte Substanz deutlich werden läßt. Dort, wo Einfall und Gestaltung, Formgefühl und Farbwert ohne Verkrampfung Bezüge zur Musik unserer Zeit deutlich werden lassen, dort sollte um eine erneute Überprüfung gerungen werden. Vermutlich dürfte der Umfang dieser Bestrebungen größer sein, als man annimmt. Für die Interpretation gilt Gleichsinniges. Menschen, die durch die Schrecken der Kriege gegangen sind, hören anders als Menschen in der damals gesättigten bürgerlichen Atmosphäre. Man ist hellhöriger, empfindlicher, gewiß auch sachlicher, kritischer und kühler geworden. Aus der Distanz zum Kunstwerk gewinnt man neue Einblicke in Wesen und Wert. So auch sollte man romantische Musik des 19. Jahrhunderts heute hören und interpretieren. Das bedeutet keine Verfälschung des Klangstiles; denn allzu stark war gerade dieser bei älterer Werkwiedergabe oft zugunsten einer gefühligen Gestaltungsweise im Sinne der Zeit von damals überhöht worden. Not tut auch hier jene kritische Rückbesinnung, die etwa die Tempi nicht betont breit ausladend auskostet, sondern eher durch Strenge und gewollte Askese den Klang zügig entwickelt, ihn schlank hält, ihn von allem Schwulst und Ballast befreit.

Natürlich hat es auch in den letzten Jahrzehnten Rückbesinnungen auf das 19. Jahrhundert gegeben, die einer Erörterung nicht bedürfen. Aber das Objekt der Bemühungen scheint doch noch weit umfangreicher zu sein, als man vermutet. Das Jahr 1960 bietet die Gelegenheit, neue Maßstäbe anzulegen und neue Akzente zu setzen. Wie anders soll sich der Sinn von naturnotwendig wiederkehrenden Gedenktagen erfüllen, wenn nicht in einer Neubewertung von Werk und Wiedergabe aus dem Aspekt der veränderten geistigen Situation? Zwar bedarf es nicht des äußeren Anlasses einer runden Jubiläumsziffer, um neue Kräfte auszulösen. Das beweist der Fall Richard Wagner nur zu deutlich, wo beispielsweise in Bayreuth nach dem Krieg durch Wieland Wagner eine völlig neue geistige Ebene gefunden wurde, die das Erbe des Musikdramatikers mit den Mitteln unserer Zeit erst wieder lebendig machte. Wagner, szenisch aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts gesehen, wäre heute undenkbar. Die Wagner-Enkel gingen den Umweg über das heutige Musiktheater, wie es insonderheit Carl Orff geprägt hat, um, gepaart mit jener gedanklichen Klarheit und Sicherheit in der Erfassung der dramatischen Situation, einen neuen, kargen szenischen Rahmen zu schaffen, der das dingliche Requisit und die naive Gegenständlichkeit der Imitation weitgehend zugunsten geistiger Bezüge, vorwiegend demonstriert mit den Mitteln des Lichts, verbannt. So wurde mit einem Schlage Bayreuth wieder zum brennenden und erregenden Mittelpunkt. Der Verzicht auf falsch verstandene historische Quellentreue, genauer: die Eliminierung zeitbedingter Illusion führte konsequenterweise zu einem abstrahierenden Musiktheater, das gleichfalls der Atmosphäre nicht entbehrt, nur von zeitbedingten Forderungen geläutert und gereinigt erscheint. Hier liegt ohne Zweifel ein echtes Beispiel einer klugen Synthese mit dem 19. Jahrhundert vor, ohne daß ein fader Kompromiß zu schließen war, der einerseits das hochromantische Element überbetont und konserviert, andererseits die Abstraktion bis zur letzten Konsequenz am untauglichen Objekt vollzogen hätte. Was hier für die Musikbühne zur Erfüllung wurde, das müßte auch auf anderer Ebene noch erprobt werden.

Es scheint, daß in dieser Hinsicht bei dem Sinfoniker *Gustav Mahler* besonders viel zu entdecken und in der Beurteilung zu korrigieren ist. Lange Zeit einfach totgeschwiegen, war sein Gesamtwerk für weite Kreise ausgeklammert worden. Als man sich wieder darauf besinnen durfte, hatte sich die tragende Kraft weitgehend verflüchtigt, die einst dem Werk

Spannung und Wirkung verliehen hatte. Ein Riesenwerk mit seinen übergroßen Dimensionen war übrig geblieben. Eine Renaissance aus der pathetischen Sicht des 19. Jahrhunderts erschien unmöglich, da die Voraussetzungen fehlten. Vielleicht kommt es auch gar nicht darauf an, Mahlers kühne Sinfonien nunmehr historisch einzuordnen und klug nach Anregungen und Gefolgschaft zu katalogisieren. Derartige Betrachtungen müssen bei der Interpretation zu Fehlschlüssen führen. Nur dort, wo es gelingt, Mahlers Stil in bezug zu unserer Zeit zu bringen, wird es möglich sein, uns das Werk als ständigen Besitz zu erhalten. Wo aber liegen die Komponenten, die hierfür maßgebend sind? In der Gestalt seiner Musik selbst. Man beobachte, wie Mahler beispielsweise den Klangwert der Instrumente bis zu einer Linienführung vorantreibt, die wohl spätromantisches Empfinden integriert, aber dennoch von einer Klarheit, Feinheit in der Äderung und Struktur bleibt, die weit entfernt von allem Bombast ist und letzten Endes ihre Spiegelung in einer wenn auch tragisch konturierten Persönlichkeit findet, die mit hellwachem Instinkt für die musikalische Substanz schlechthin die melodischen Bögen entworfen hat. Daraus muß bei der Interpretation ein unerhörter Spürsinn für die Agogik in den Tempi resultieren, eine bis ins letzte gesteigerte geistige Feinnervigkeit für den Atem der Melodie, für die differenzierte Rhythmik, erst recht für eine Harmonik, die nicht billige, abgeplattete romantische Farbwerte aufischt, sondern mit Zucht und Ökonomie weite Perspektiven für einen Musizierstil eröffnet, der die Brücke gleichermaßen zur Moderne schlägt. Es erscheint sinnvoll, diesen Zusammenhängen Mahlerscher Größe nachzuspüren.

Für Robert Schumann liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Hier läuft ein durchaus kräftiger Unterstrom einer Werkpflege weiter, der etwa mit dem Klavierkonzert oder mit klavieristischen Miniaturen, vereinzelt auch mit dem sinfonischen Schaffen sich Dauer erworben hat. Die Entdeckungen für unsere Zeit müssen daher auf einer anderen Seite liegen. Natürlich entzieht sich die vom Wort her beeinflusste musikalische Gestaltung weit stärker einer geistigen Eingliederung, weil hier gewichtiger als anderswo die Struktur eben jener Epoche spürbar ist, über die hinwegzuhören oft schwerfällt. Doch vielleicht zeigt sich in der Zurücknahme jener zeitbedingten Kräfte ein neuer Schumann, dessen Schaffen uns den Begriff musikalischer Hochleistung demonstriert. Im Aufspüren des Abseitigen und in beherrschter Interpretation erfüllt sich für die Gegenwart die dringende Aufgabe einer Schumann-Pflege, die über routinemäßige Aufführungen im Konzertsaal zu einer echten Erkenntnis seiner Persönlichkeit vorstoßen kann. Man beobachte beispielsweise die Wirkung Schumannscher Musik im Rundfunk oder auf der Schallplatte. Hier, wo der technische Mittler eingeschaltet ist und den Klang gleichsam filtrierte und vielfach von seiner gefühlhaften Überspannung befreit und neutralisiert, wird deutlich, in welcher Richtung eine Schumann-Interpretation heute zu erstreben ist. Nicht lyrische Überakzentuierung dürfte der Lebendigkeit seiner Musik dienlich sein, sondern gerade jene Schärfe und Klarheit der geistigen Konzeption, wie sie beispielsweise den frühen Klavierwerken in ihrer fast klassischen Prägung eigen ist. In der Zurücknahme des Atmosphärischen, dafür aber in der Betonung der konkreten Eigenstruktur seines arabeskenhaften Musizierstils mit seinen nur scheinbaren Verwischungen, Akzentverschiebungen und romantischen Verschleierungen, dürfte es gelingen, einen vertieften Bezug zu Schumanns Musik wiederherzustellen, der abseits aller äußerlichen Gedenkpflcht liegt.

Bei Hugo Wolf werden die Zusammenhänge noch deutlicher. Auch hier liegt in starkem Maße jene literarische Bindung vor, die sein Lebenswerk bestimmt. Doch nach wie vor gilt es, den „Corregidor“ für die Bühne zu entdecken, die Mörike- und Eichendorff-Lieder, das Spanische oder das Italienische Liederbuch, die Michelangelo-Gesänge aus der Konvention zu befreien. Vielleicht kann unsere Zeit hier einen Zugang zu Wolf finden; denn bei ihm wird der Begriff der Sachlichkeit, die Idee logisch ordnender Wertung, gepaart mit Instinkt für das geschliffene

Spiel geistiger Eleganz, zum gestaltgebenden Faktor erhoben. Pathos steht Wolf am wenigsten an, wohl aber Schärfe des Ausdrucks, Sinn für gebändigte Ekstase, aber auch für eine Schlankheit des gesungenen Tones, dem das Klavier einen virtuos differenzierten Untergrund gibt. Fernab aller billigen Konvention muß sich das Wolf-Bild unserer Tage entfalten; dies dürfte eine der vornehmsten Aufgaben des Gedenkjahres sein.

Für *Frédéric Chopin* eröffnen sich insofern günstige Perspektiven, als eine neue Gesamt-Ausgabe angekündigt wird, die manche Korrektur des bisherigen Textbildes bringen wird. Der bevorstehende Warschauer Musikwissenschaftliche Kongreß wird ein übriges dazu beitragen, Änderungen in der Bewertung Chopins zu bringen. Wenn dabei Heinrich Husmann das Thema seines Plenarvortrages formuliert „Die Stellung der Romantik in der Weltgeschichte der Musik“, so dürfte deutlich werden, wie zentral, aktuell und brennend die ganze Frage der Musikromantik des 19. Jahrhunderts ist. Für Chopin speziell erhebt sich wiederum die Forderung nach einer Interpretation, die nicht das Salonhafte der Zeit in den Vordergrund rückt, sondern aus der Eigenstruktur der Balladen, Nocturnes und Impromptus, aus den zahlreichen Tanzformen und Etüden jene tragende Substanz herauslöst, die als Ausdruck einer geschlossenen Persönlichkeit von hoher Eigenart empfunden wird, ganz abgesehen davon, daß durch bislang volkstümlich-mäßig verschüttete Bindungen sich neue Aspekte einer Chopin-Pflege und -Interpretation ergeben, die das Bild eines Meisters romantischer Klavierskunst weit über die zeitliche Atmosphäre hinaus heben und ihm Gültigkeit für die Gegenwart verleihen.

Für weitere Musiker von Rang des 19. Jahrhunderts lassen sich ähnliche Zusammenhänge entwickeln. Gewiesen sei auf Schubert oder auf Weber. Die Rückbesinnung auf Mendelssohn Bartholdy erbrachte im Vorjahre die Entdeckung klassisch reifer Frühwerke, während das Schaffen Spohrs doch noch vielfach als rein historisch gebunden empfunden wurde. Noch bleibt viel zu tun, weniger für Brahms, Bruckner, Pfitzner und Richard Strauss, wohl aber für Liszt oder Schreker, deren Isolation in der Gegenwart weitgehend spürbar ist. Das 19. Jahrhundert wurde einerseits überbewertet, andererseits mißachtet; kritisch gefällte Urteile ermöglichten nur in wenigen Fällen eine gerechte Einschätzung. Doch die Auseinandersetzung mit dem verfemten Jahrhundert, das seine tragenden Kräfte unserem Musikwillen dienstbar machen kann, steht noch bevor.

GÖTZ KLAUS KENDE

RICHARD STRAUSS UND CLEMENS KRAUSS

Richard Strauss und Clemens Krauss waren über ein Vierteljahrhundert freundschaftlich verbunden gewesen, und zwar vom Persönlich-Menschlichen abgesehen, um des Werkes willen, das der eine von ihnen geschaffen hatte und dem der andere, seit früher Jugend bewundernd ergeben, durch seine großartige Interpretationskunst zu dienen besonders befähigt war. Es ist ja oft gesagt worden, daß sich Krauss auf Strauss reime. Vom harmonischen Akkord der künstlerischen Verbindung dieser beiden Männer, deren Krönung die gemeinsam geschaffene Oper, das „Capriccio“, wurde, soll die Rede sein.

Die dramaturgische Zusammenarbeit mit Richard Strauss begann, als Clemens Krauss 1931 an der Wiener Staatsoper gemeinsam mit Lothar Wallerstein eine vollständige Neuinszenierung der elf Jahre vorher an diesem Institut uraufgeführten „*Frau ohne Schatten*“ herausbrachte. Auf Anregung von Krauss änderte Alfred Roller, der berühmte Bühnenbildner der Mahler-Ära, die Vorschriften Hofmannsthals insofern, als die Färberszenen nun nicht mehr nur in der „Färberstube“, sondern auch in einem „Färberhof“ spielten, was — abgesehen davon,

daß der zweite Aktschluß mit dem Eindringen der Wasserfluten szenisch überzeugender gestaltet werden konnte — eine für Clemens Krauss sehr charakteristische Begründung durch ihn erhielt: Schon als kleiner Bub, der Sonntagnachmittag im Familienkreis auf seinem Kindertheater Vorstellungen zu geben pflegte, hatte er ein Grundgesetz des Theaters begriffen, daß eine Unterbrechung der Vorführung, eine Pause, nur sinnvoll wirkt, wenn dazwischen „umgebaut“ wird, der Zuschauer also ein neues Bühnenbild zu sehen bekommt. Ein Theaterfachmann, führend in der Welt der Kulissen, gewesen zu sein wie Clemens Krauss und sich das Gefühl dafür bewahrt zu haben, wie das naive und unbeeinflusste Publikum zu reagieren pflegt: auch das war ein Grund dafür, warum Krauss mit Recht als höchste Autorität in Theaterfragen galt. Und diese szenische Verbesserung der „Frau ohne Schatten“ ist heute auf allen Bühnen, wo das Werk gespielt wird, eine Selbstverständlichkeit geworden. Strauss wieder hat für Krauss dann sogar eine Szene des dritten Aktes, die des „Hüters der Schwelle“, neu instrumentiert, um die Wortverständlichkeit zu erleichtern. In München 1939 erstmals erprobt, sind diese Retuschen heute an allen Theatern vom Komponisten vorgeschrieben! Dabei änderte Strauss sehr ungern etwas an einer fertigen Partitur: z. B. fand die ihm von Krauss im Kriege brieflich vorgeschlagene dreiaktige Fassung seines „Intermezzo“ (original in zwei Akten!) erst in Zürich durch Rudolf Hartmann nach dem Tode des Komponisten ihre Verwirklichung.

Auch die „Ägyptische Helena“, zuerst auf Anregung von Clemens Krauss von Lothar Wallerstein und Richard Strauss 1933 für die Salzburger Festspiele umgearbeitet, was die dramaturgische Straffung des zweiten Aktes und die Bereicherung um zwei neukomponierte Stücke betrifft, ist dann in Berlin 1935 und in München 1941 von Krauss und Rudolf Hartmann sozusagen in eine endgültige dramaturgische Form gebracht worden, die der Komponist begeistert autorisierte. Durch die Aufteilung des ersten Aktes in zwei Bilder wurde der Schiffbruch mit den Gaukeleien der Elfen im ersten Bild, vor dem Palast der Aithra spielend, wirklich deutlich und die Anwesenheit einer Muschel auf der Bühne motiviert, während — bei offener Verwandlung — das Erwachen Helenas dann im Palast spielte. Krauss äußerte sich einmal wie folgt¹:

Meine Mitarbeit an der Gestaltung der „Helena“-Auführungen hat Strauss bewogen, mich seither immer wieder und bei jeder seiner Arbeiten um alle möglichen Details zu befragen und, das darf man ruhig sagen, meinen Rat einzuholen. 1933 fand die Uraufführung der „Arabella“ in Dresden unter meiner Leitung statt. Sie ist eigentlich ein vollkommenes Werk, nur der zweite Aktschluß ist etwas schwach. Wir haben das Werk in München 1939 und in Salzburg 1942 so inszeniert, daß der zweite und dritte Akt zusammenspielt, das Walzerfinale wurde eliminiert und an die Prosa Mandrykas anschließend fiel nach einem betretenen Schweigen der Vorhang, das hymnische Vorspiel zum dritten Akt wurde zum Zwischenspiel. Strauss willigte nach anfänglichem Sträuben ein und es bewährte sich diese Lösung so, obwohl sie für die Bühnenarbeiter bestimmt schwierig war, daß sie Strauss seit damals überall verlangte. Meine weitere Mitarbeit war eine mehr „stille“ bei der Entstehung der „Daphne“. Diese Oper sollte ursprünglich mit einem großen Hymnus schließen, nach der Verwandlung der Daphne in den Lorbeerbaum sollten Peneios und Gaea noch einmal auftreten und den Baum hymnisch ansingen. Ich hielt Strauss vor, der mir gestanden hatte, mit den Schluß einfach nicht weiterzukommen, daß die Idee, den Baum nach der Verwandlung anzusingen, zu dem Baum Menschen auf die Bühne zu bringen, nicht glücklich sei. In dem Augenblicke, wo Menschen zu dem verwandelten Baum treten, ist er nicht mehr „Daphne“, sondern nur ein Theaterrequisit. Ich riet ihm, das Stück so zu schließen, wie das Werk jetzt vorliegt: mit der sichtbaren Verwandlung und dem allmählichen Übergehen der menschlichen Worte in die Stimme der Natur. „Wir verstehen die Bäume nicht, wenn sie rauschen, aber sie sagen auch bestimmt etwas“: Strauss fand das sehr schön, und nach einigen Tagen war der neue Entwurf fertig. Es ergab sich nun die Frage, wann diese Urlaute erklingen sollten. Mein Vorschlag war, in diesem Nacht-Stück („Daphne“ spielt von Anfang an bei Dämmerung, bzw. Nacht!) sollte nun Morgendämmerung einsetzen, und beim ersten Strahl der Sonne (Apollo!) auf den Baum Daphne ertönen aus dem Munde der Verwandelten diese Naturlaute. So haben wir das Stück in München inszeniert, ohne uns an die szenische Vorschrift des Dichters, der starkes Mondlicht verlangt, zu halten, weil wir den Sonnengott Apollo sich mit Daphne in diesem Kuß vereinigen lassen wollten. Übrigens wurde der schon vorhandene Text für die ursprüngliche Fassung des

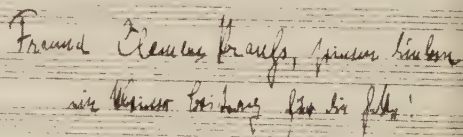
¹ Interview von Kurt Wilhelm mit Clemens Krauss, Bayerischer Rundfunk München 1953.



RICHARD STRAUSS UND CLEMENS KRAUSS

Zeichnungen von Gerda v. Stengel

Tafel 1



Sweden, H. June 19

Schlusses, der als Chor grōtenteils schon komponiert war, ein a-cappella-Werk, das dem Wiener Staatsoperchor gewidmet und von ihm uraufgeföhrt wurde.

Die nächste innige Zusammenarbeit galt der „Liebe der Danae“, diesem groōen Barockgemälde mit vielen komōdienhaften Zügen. Die Zentralfigur ist Jupiter. Ursprünglich waren es nur zwei Akte. Das Werk schloō nach der Verwandlung und Rückwandlung der Danae mit einem Simultanbild: wöhrend Midas als Eseltreiber mit Danae und seinem Esel auf der syrischen Landstraße vorbeizieht, findet, sozusagen auf erhöhter Ebene, das Abschiedssouper Jupiters mit den vier Königinnen statt. Ich fragte Strauss: „Warum wollen Sie eigentlich diese Oper schreiben? Es handelt sich doch um ein ganz miōglücktes Abenteuer des Jupiter, und man kann doch ein Stück, in dem Jupiter vorkommt, nicht damit schließen, daß er ‚abgeblitzt‘ in den Olymp zurückkehren muß, dadurch wird der Gott zur komischen Figur!“ Ich schlug Strauss vor, einen dritten Akt zu machen, in dem man wohl die Armut des Paares Danae-Midas sieht, ferner den Abschied Jupiters von den vier Königinnen, in dem aber auch eine Vermenschlichung, eine Vertiefung der Figur des Jupiter zum Ausdruck kommt. Er prüft aus Mitleid — noch einmal zurückkehrend — das Los der Danae: Danae, die als goldgierig, nur im Reichtum lebend geschildert war, lebt nun arm in einer einsamen Hütte, und der verkleidet zu ihr kommende Gott fragt sie, ob sie denn zufriedener sei. Er muß einsehen, daß dem Göttlichen etwas Menschliches gegenüberzustellen möglich ist, vor allem aber, daß es in kleinem, bescheidenem Maßstab wahres Glück geben kann. Die Sphäre der Götter aber muß den Menschen fremd bleiben . . . Strauss bat den Textdichter Joseph Gregor um die entsprechende Neufassung. Ich finde übrigens, daß gerade in diesem letzten Akt Gregor die schönsten Einfälle kamen, z. B. die sogenannte Maja-Erzählung, die seine ureigenste Erfindung ist. Trotzdem rechne ich es mir als Verdienst an, daß dieser dritte Akt überhaupt entstanden ist: und Richard Strauss hat zu ihm eine Musik gefunden, von einer Höhe und Schönheit, wie kaum je in einem anderen Werk.

Schon um 1932 beschäftigt sich Richard Strauss mit einem Libretto des Abbate Casti, das den Titel trug: „Prima le parole, dopo la musica“ und unterhielt sich mit Krauss darüber. Als „Theatralische Fuge“, „ohne Lyrik und Arien, sondern mit trockenem Witz und geistvollem Dialog“ will es Strauss komponieren, wobei ihm Krauss sogleich einwendet, daß sich das Publikum nur für ein wirkliches Theaterstück interessieren würde, in dem lebendige Menschen agieren und nicht nur trocken debattiert wird. Bald entstand auch die Idee, in diesem Stück — noch immer als eine Art von „Vorspiel auf dem Theater“, zu spielen vor einer abendfüllenden Oper, gedacht, alle das Theater bewegenden Dinge und Probleme anzusprechen und zu zeigen. Sieben Jahre später, „Daphne“ und „Friedenstag“ sind inzwischen vollendet und uraufgeföhrt, wird es Strauss mit diesem alten Plan ernst. Szenarien zweier Dichter, die sich mit der Bearbeitung des Casti-Librettos zu befassen hatten, genügen ihm nicht. Clemens Krauss riet ihm immer wieder schriftlich und mündlich, sich den Text selbst zu schreiben, was sich doch auch bei „Intermezzo“ bewährt hätte. Strauss aber lehnt ab, denn er fände seinen besten Ausdruck nur in ganz kurzen, pointierten Repliken, was doch für ein dramatisch wirkendes Stück zu wenig sei, wo es auf den Aufbau ankomme und womöglich auch darauf, daß der Text auch ohne Musik aufgeföhrt werden könnte. Clemens Krauss erzählte darüber¹:

Ich hatte Strauss um Skizzen und Entwürfe gebeten, um sehen zu können, wie er sich das Ganze vorstellte. Wir unterhielten uns dann in vielen angeregten Gesprächen über den Plan dieses Stückes. So wurde aus der Streitdiskussion bzw. dem Vorspiel auf dem Theater ein ganzes selbständiges Theaterstück. Strauss sträubte sich immer mehr, selbst ernstlich an die Abfassung des Textes heranzugehen, und nur mit List konnte ich ihn dazu bringen, mir kleine Entwürfe zu schicken. Bis er mir eines Tages schrieb: „ . . . Sie haben mich schon so oft und so gut beraten, gerade diesen Stoff dramaturgisch in neue Bahnen gelenkt . . . Sie wissen am besten, was ich brauche, was meiner Art entgegenkommt . . . schreiben Sie mir doch das Buch“ . . . Und ich sagte zu, der Stoff hatte mich selbst schon viel zu sehr gepackt, und es durfte auch keine Rolle spielen, daß mein eigentlicher Beruf mir nur sehr wenig Zeit für diesen Seitensprung“ lassen konnte! Ich hielt mir vor Augen, daß das wesentliche Merkmal eines guten Librettisten sein müsse, daß er versucht, in die Gedankengänge des Komponisten so einzudringen und sie sich so zu eignen zu machen, als würde er selbst komponieren. Wenn es in diesem Falle gelungen ist, so ist dabei zu

Tafel 2: Richard Strauss: „Die schweigsame Frau“, Anfang des dritten Aktes. Das Blatt trägt die Widmung „Freund Clemens Krauß, seinem lieben Apostel, ein kleiner Beitrag für die Ecke! Dr. Richard Strauss Dresden, 11. Juni 1934.“ Es handelt sich dabei um die Ausschmückung einer Ecke in Krauss' Wiener Bibliothek, Am Modenapark 6.

bedenken, daß ich die Arbeitsweise Strauss' ein Menschenalter lang kannte und mir die Geheimnisse seiner Werkstatt vertraut waren. Ebenso wußte ich genau, wann er einer Arbeit überdrüssig war und sie weglegte, bzw. ob ihn eine Idee fesselte, die er ausführen wollte.

Was gab Richard Strauss Clemens Krauss? Der fruchtbare Gedankenaustausch über Musik und ihre Interpretation, alle Werke betreffend, hat Clemens Krauss geholfen, Maßstäbe zu erhalten und selbst aufstellen zu können, wenn es galt, alte oder neue Musik zum Erklängen zu bringen. Ich habe in deutlicher Erinnerung, daß Krauss mir einmal erzählte, er habe sich als junger Kapellmeister gegenüber Richard Strauss nicht sehr positiv über die Musik Gustav Mahlers geäußert. Richard Strauss, dem die Musik seines Zeitgenossen Mahler an sich fremd war, wies trotzdem Krauss' Urteil in seine Schranken zurück, indem er sagte: „Wenn Sie nur einige Takte Mahler hören, werden Sie sofort sagen können: das ist von Mahler! Und sehen Sie, Krauss, das ist doch schon sehr viel!“

Und was gab Clemens Krauss dem Komponisten Richard Strauss? Hier kann man drei Phasen unterscheiden: von den schon vorbildlichen Interpretationen Strauss'scher Werke des jungen Kapellmeisters, für den sich Strauss deswegen im berechtigten „sacro egoismo“ des Genies einsetzte und dessen steilen Aufstieg bis zum Direktor der Wiener Staatsoper mit 36 Jahren er unterstützte, wo er nur konnte, ging der Weg über dramaturgisch-szenische Neufassungen älterer Werke oder die beratende Hilfe beim Entstehen neuer Opern bis zum gemeinsamen Werk „Capriccio“, nach dem Richard Strauss keine Oper mehr schreiben wollte und schrieb. Krauss hatte nach Durchsicht der fertigen Partitur noch einige Änderungen vorgeschlagen, denen Strauss zustimmte, indem er für „unermüdliche Anregung“ dankte. Er schrieb in seinem Brief vom 28. Juli 1941:

Was eine „neue Oper“ betrifft, so kann es immerhin erfreulich sein, wenn Sie darüber „nachdenken“ wollen. Aber glauben Sie wirklich, daß nach dem „Capriccio“ noch was Besseres oder wenigstens gleich Gutes folgen kann? Ist nicht dieses Des-Dur der beste Abschluß meines theatralischen Lebenswerkes! Man kann doch nur ein Testament hinterlassen!

Das „Clemens-Krauss-Archiv“ in Wien bewahrt Entwürfe und Skizzen von Krauss zu einem Oratorium „Die Sintflut“ auf, mit dem sich Krauss in der Zeit seiner unfreiwilligen Dirigiermuße nach dem zweiten Weltkrieg befaßte und zu dessen Vertonung er Strauss, für den es konzipiert war, bewegen wollte. Doch es kam leider nicht mehr zur Ausführung dieses Plans. Wenn es Richard Strauss vergönnt war, ein auch dem Umfang nach großes und reiches Lebenswerk abgeschlossen zu hinterlassen, so war das Schicksal mit Clemens Krauss nicht so gnädig. Von Richard Strauss oft und ausdrücklich in Wort und Schrift als sein „battuta“-Biograph, wie es schon auf einer Widmung in den zwanziger Jahren heißt, und authentischer Interpret anerkannt und gewürdigt, konnte Krauss weder alle Werke des Komponisten mit den Mitteln der modernen Schallplattentechnik aufnehmen, wie es geplant war, noch war es ihm möglich, nach dem Kriege, abgesehen von wenigen Ausnahmen, an einem ersten Opernhaus das Bühnenwerk von Richard Strauss beispielhaft aufzuführen, wie er es gemeinsam mit Rudolf Hartmann als Regisseur und den Bühnenbildnern Ludwig Sievert und Rochus Gliese in München trotz des zweiten Weltkrieges begonnen und fast vollständig durchgeführt hatte, bis mit der Zerstörung des Nationaltheaters im Oktober 1943 dieses Werk vernichtet wurde.

Krauss' tätiges Dirigentenleben ließ ihm nicht die Zeit, seine persönlichen Erinnerungen an die Zusammenarbeit mit Strauss oder Grundlegendes über die richtige Interpretation seiner Werke zu Papier zu bringen, wie er es vorhatte. So bleibt für die Nachwelt außer den Schallplatten, die keine noch so rasante weitere Vervollkommnung der Aufnahmetechnik ihres Wertes berauben kann, zu diesem Thema nur noch der fast 500 Briefe umfassende Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Clemens Krauss, der hoffentlich in absehbarer Zeit der Öffentlichkeit

zugänglich gemacht werden kann. Die eigentliche Lebensaufgabe von Krauss mußte also unerfüllt bleiben, zum Schaden des Theaters und seiner Werke. Wissend um das Vergängliche eines Werkes, das fast ausschließlich der lebendigen Darstellung von Meisterwerken der Musik gedient hat, hoffte Krauss auf die Kontinuität einer Entwicklung, daß jeweils genug jüngere Interpreten da seien, um rechtzeitig Stil und Aufführungspraxis der Werke von den Älteren zu übernehmen, die dazu prädestiniert waren, es weiterzugeben. Und wenn sich der Inszenierungsstil zweifellos mit dem Zeitgeschmack zu wandeln pflegt, so war es andererseits keine Frage für einen Musiker wie Clemens Krauss, daß der musikalische Stil einer Aufführung sich nach dem Willen des Komponisten zu richten habe, zumal wenn er so rein zu erkennen war wie bei Richard Strauss. Mit ihm und dem Textdichter, nie gegen ihn, hat Krauss um die Verwirklichung seiner Vision von der Gestaltung eines Kunstwerks auf der Opernbühne gerungen. Das Schlußwort wird die Nachwelt sprechen, und zwar sehr bald jene Generationen, die beide Männer nicht mehr gekannt oder an der Arbeit gesehen haben. Aber ich glaube, es braucht uns nicht bange zu sein: beiden Künstlern ging es immer nur um das Kunstwerk. So wollen wir es vor allem dem „Capriccio“ überlassen, zu leben und auch fernerhin für das Zusammenwirken seiner Autoren zu zeugen. Die immer stärkere und nachhaltigere Wirkung des Werkes scheint mir das beste Omen dafür.

(Auszug aus einem Vortrag)

WERNER OEHLMANN

ZEITLOSES ROKOKO DER OPER

Zum 250. Geburtstag Giovanni Battista Pergolesis

Der hochbegabte, mit der Gnade und dem Fluch des Genies gezeichnete Musiker, der vor zweihundertundfünfzig Jahren, am 4. Januar 1710, geboren wurde, hat mit verwandten Naturen wie Mozart oder Schubert den kurzen, mühseligen Lebensweg und das frühe Erlöschen gemeinsam. Was ihn von diesen, denen der Nachruhm die Leiden ihrer Zeitlichkeit vergütete, unterscheidet, ist die seltsame Tatsache, daß auch nach seinem Tode, der ihn schon im siebenundzwanzigsten Lebensjahr ereilte, sein Werk im Schatten der Nichtachtung und des Unverständnisses verharrete, daß es, der großen und musikalischen Öffentlichkeit nur durch wenige, zu übermäßiger Popularität gelangte Kompositionen repräsentiert, als Ganzes heute, nach zweieinhalb Jahrhunderten, noch zu entdecken ist.

Zwei Werke extrem gegensätzlichen Charakters sind es, die man gemeinhin mit dem Namen Pergolesi verbindet: das Buffo-Intermezzo „*La serva padrona*“, ein zweiaktiges Zweipersonenstückchen, und das lyrisch-elegische „*Stabat mater*“ für Frauenstimmen. Mit diesen beiden Werken mögen die Grenzen abgesteckt sein, zwischen denen sich das Schaffen des Komponisten bewegt; Auskunft über Umfang und Weite dieses Schaffens, über seinen Lebens- und Ausdrucksgehalt geben sie nicht. Gerade das, was zwischen diesen Extremen der buffonesken Komik und des religiösen Ernstes liegt, macht den besonderen Charakter dieses Musikers aus: die vielgradige Skala der Nuancen und Zwischentöne, der zwiespältigen, zwischen Lachen und Weinen schwankenden Empfindungen, der helldunklen, zwischen Dur und Moll oszillierenden Stimmungen — alles das, was Pergolesi zum unmittelbaren Vorgänger des um fast ein halbes Jahrhundert jüngeren Mozart, des Meisters des Clair-Obscure, macht. Dazu kommt, daß auch der beträchtliche Umfang des Oeuvre, dessen Entstehung sich in eine Zeitspanne von kaum mehr als fünf Jahren zusammendrängt, in Betracht zu ziehen ist, will man der Kraft und dem Rang dieser Begabung gerecht werden.

Das kurze Leben Giovanni Battista Pergolesis, der in Jesi in den Marken als Kind einer aus Pergola eingewanderten Handwerker- und Bauernfamilie geboren wurde, gleicht einer romantischen Künstlerlegende, auch dann noch, wenn man die poetischen Übermalungen, die seine Biographen hinzugefügt haben, wegzuwischen und aus den Überlieferungen den Kern der harten, bitteren Wahrheit herauszuschälen versucht. Wahrscheinlich trug das kränkliche, durch Schwächung des linken Beines fast verkrüppelte Kind den Keim der Schwindsucht von Anfang an in sich. Ein adliger Mäzen schickte den Heranwachsenden, dessen Begabung früh erkannt wurde, auf das Konservatorium von Neapel, die hohe Schule der italienischen Komponisten, wo er Schüler Francesco Durantes wurde. Mit dem Oratorium „*La conversione di San Guiglielmo d'Aquitania*“ trat er 1731 an die Öffentlichkeit. Im Winter desselben Jahres folgte die Römeroper „*Salustia*“, im September 1732 auf der neapolitanischen Dialektbühne des Teatro dei Fiorentini die Opera buffa „*Lo frate 'nnamorato*“, die Komödie der irrenden Geschwisterliebe, die den Ruhm des zweiundzwanzigjährigen Bühnenkomponisten begründete. Das Werkverzeichnis nennt weiterhin neben Kirchen- und Kammermusik drei ernste Opern (der Mißerfolg der letzten, „*Olimpiade*“, die 1735 in Rom aufgeführt wurde, trug viel dazu bei, die Lebenskraft des Komponisten zu brechen), drei komische Opern, von denen zwei vielleicht schon vor dem „*Verliebten Bruder*“ anzusetzen sind, und drei Intermezzi, musikalische Lustspielen in Sketchform, die in den Zwischenakten der Opera seria gespielt wurden. In Neapel hatte er sich in der kurzen Zeit seines Wirkens so weit durchgesetzt, daß ihm die Ämter des städtischen Kapellmeisters und des Hoforganisten übertragen wurden. Sie auszuüben hinderte ihn seine unbarmherzig fortschreitende Krankheit. Auf ärztlichen Rat ging er nach Pozzuoli. Im Franziskanerkloster, wo er Aufnahme fand, erfüllte er seinen letzten Auftrag, die Komposition des „*Stabat mater*“, fieberhaft arbeitend, um das vorausbezahlte Honorar von zehn Dukaten abzugelten. Er starb am 17. März 1736, arm und einsam, und fand im Massengrab der Kathedrale eine Ruhestätte, so unwürdig wie das Armengrab, das Mozart bestimmt war.

Als schöpferischer Vertreter des „*dolce stile nuovo*“, der, schon durch Leonardo Vinci angeregt, als eine Art von romantischer Reaktion die Klassizität der älteren neapolitanischen Schule Scarlattis ablöste, ist Giovanni Battista Pergolesi das musikalische Genie des italienischen Rokoko. Daraus folgt, daß er, wie Mozart, nicht von der Opera seria her zu verstehen ist, auf deren Gebiete er im Schatten eines Hasse und Händel steht. So bewundernswert die musikalischen Schönheiten seiner ernsten Opern, vor allem der hochberühmten, aber recht unbekannten „*Olimpiade*“ sind: das Charakteristische, Unvergleichliche seiner Leistung liegt auf dem weiten, vielgestaltigen Felde der Opera buffa, die nicht nur Komik, sondern alle Arten natürlich-lebenswahren Gefühls, alle Formen wirklichkeitsnaher, individueller Charakterisierung in sich faßt. Daß der elegische Lyriker in der Form der komischen Oper das Eigenste gegeben hat, ist nicht so paradox, wie es auf den ersten Blick scheinen will. Die Buffo-Oper, wie sie als musikalische Dialektkomödie auf kleinen neapolitanischen Bühnen gepflegt wurde, war die zufällig gegebene Form, der er seine Eingebungen anvertraute. Seine komischen Meisterwerke, für die am ehesten der Begriff „*Opera semiseria*“ anzuwenden ist, entsprechen dem Schema der musikalischen Typenkomödie so wenig wie Mozarts „*La Finta Giardiniera*“ und „*Le Nozze di Figaro*“; aber sie sind diesem Schema verpflichtet, das der Musik Pathoslosigkeit, Grazie und Wahrhaftigkeit vorschrieb.

Will man versuchen, von hier aus zu einer neuen Wertung und Erweckung des vernachlässigten Oeuvre zu gelangen, so rücken die zwei großen Werke realistisch-komischen Stils, der frühe „*Fratello innamorato*“ und der späte „*Flaminio*“ in den Mittelpunkt des Interesses. Beide sind Wirklichkeitsstücke, Alltagskomödien von einer Lebensnähe, wie sie auf der Opernbühne selten erreicht worden ist. Zweifellos ist dem Textdichter, dem sprachgewandten und theater-

Giovanni Battista Pergolesi
 Aus dem Buch von
 Radiciotti/Cherbuliez: „Pergolesi“
 (Bärenreiter, Kassel)



kundigen neapolitanischen Juristen Gennarantonio Federico, das Verdienst zu attestieren, dem Komponisten ungewöhnlich dankbare Unterlagen geschaffen zu haben. Die Rezitativszenen sind lebendig und mit dichterischem Sprachgefühl dialogisiert, die Komik ist von unwiderstehlicher Schlagkraft, die Charaktere sind mit erstaunlichem Sinn für das Skurrile und Kauzige, aber auch für das rührend Menschliche und harmlos Gewöhnliche gezeichnet. Der eitle, amouröse und großsprecherische Don Pietro im „Verliebten Bruder“, ein komischer Don Juan, ist eine Opernfigur von hohem psychologischem Reiz, und die liebestollen, gichtgeplagten Alten, die melancholischen Jünglinge, die schwärmerischen und herzhaften Mädchen, die durchtriebenen Zofen und täppischen Diener, die das Ensemble dieser Comédie humaine ausmachen, haben an naturhafter Grazie und springlebendigem Temperament auf der ganzen Opernbühne wenig ihresgleichen.

Hier ist es denn auch, wo der Komponist ansetzt. Die Arien, die er seinen Figuren in den Mund legt, sind Momentbilder des Affekts, leidenschaftliche, träumerische, tändelnde, übermütige Gesänge, deren Melos verschiedenartige Elemente vom neapolitanischen Volkslied bis zur kunstvollen Kantilene der Opera seria in sich faßt. Die Kraft des linear-melodischen Denkens

ist so stark, daß sie oft über harmonische Härten und Unregelmäßigkeiten im Fluge hinwegträgt, wie denn überhaupt die jugendfrische Ursprünglichkeit des Pergolesischen Stils zuweilen Wege geht, die von der Satzkonvention abweichen. Bewundernswert ist die Weite der menschlichen Erfahrung, mit der schon der zweiundzwanzigjährige Komponist des „Verliebten Bruders“ seinen Gestalten, seien sie Liebende oder Eifersüchtige, Narren oder Trottel, bis auf den Grund des Herzens sieht. Wenn im späteren, schon in Todesnähe geschriebenen „Flaminio“, einem ländlichen Liebesspiel, in den Klagen der schönen Giustina und des unglücklichen Ferdinando der subjektive Ton weicher Schwermut vernehmlicher durchklingt, so entspricht das zugleich dem Zuge der Zeit zur Empfindsamkeit. Was aber geringere Begabungen wie etwa Nicola Piccini zur Modeform des musikalischen Rührstücks führte, das äußert sich bei Pergolesi als reines, tiefes, von wunderbarer Herzenszartheit gezeugtes Gefühl, das als zeitlose lyrische Melodie zu den Menschen aller Jahrhunderte spricht.

OTTO RIEMER

FRIEDRICH ZIPP

„Meine Vorfahren lassen sich bis in Bauerngeschlechter des 16. Jahrhunderts verfolgen, von da an bilden ganze Generationen von Lehrern meine Ahnenreihe“. Als Friedrich Zipp mir das erzählte, mußte ich unwillkürlich an Martin Agricola denken, der sich auch rühmte, aus einem Bauerngeschlecht zu kommen und sich daher in seiner musikalischen Unterweisung der schlichten Gradlinigkeit der Bauernsprache bedienen müsse, wie er erklärte. Auch für Friedrich Zipp ist solch ein Sinn für das Schlichte und Gradlinige stark bestimmend; ihm liegt kein marktschreierisches Getue, kein ehrgeiziges Stufenklettern, keine Titelsucht, aber wenn man einmal auf die feinen, sauber gezogenen, harmonischen Schriftzüge seiner Handschrift schaut, dann entdeckt man bald hinter dem perfekten Handwerk seinen offenen Sinn für die Realität. „Aus der Praxis — für die Praxis“ könnte man über sein ganzes Werk schreiben und hätte damit vielleicht schon den Schlüssel in der Hand für die zunächst überraschende Fülle und Buntheit dieses Werkes, für die Unzahl von Liedbearbeitungen für Chorgruppen aller Art, für die Rolle, die deswegen die „kleine Kantate“ in jeder Form als Liederspiel, Choralkantate, Choralfeyer, als festliche Kantate, Liedkantate, fröhliche Kantate in seinem Werk spielt und wüßte auch, warum im Werkverzeichnis rund 150 Originalkompositionen etwa 150 Bearbeitungen gegenüber stehen — schaut nicht auch daraus eine alte Barockgesinnung, die das reine Können über den Ruhm des Namens stellte, deutlich hervor?

Es wäre müßig und ermüdend, aus dieser Riesenzahl von rund 300 Titeln, die in Zipps Werkverzeichnis von rund 30 Seiten gesammelt sind, willkürlich einzelne Titel auf ihre charakteristischen Merkmale zu untersuchen. Schon die Tatsache, daß rund 25 deutsche und ausländische Verlage, darunter auch die namhaftesten deutschen Unternehmungen, sich an seinem Werk interessiert zeigten, beweist deutlich, wie man seinen Sinn für das Notwendige des Tages überall erkannte und schätzte, und die weite Streuung seiner Kompositionen in Sammlungen für Kirche und Schule, in Liedblättern oder als Auftragswerk und die Herausnahme einzelner Sätze aus größeren Werken für kleinere Zwecke bekunden immer wieder, wie sehr Friedrich Zipp den Pulsschlag des Musiklebens in Stadt und Land kräftigen möchte. Es ist darum der unkomplizierte, aber gleichwohl in jeder Linie harmonisch und rhythmisch voll erfüllte Satz, der bei ihm ein gedankenreiches und doch immer wieder auf das Schlichte bedachte Spielwerk zum Grundzug dieser Musik erhebt; das Ganze bekommt dadurch eine etwas keusche, nie durch Effekte ausgezierte Wirkung, etwa wie ein Gobelin, der im Detail fein gewirkt, doch erst in

den ruhigen Farben großer Flächen wesentlich sich gibt. Man könnte gewiß im einzelnen leicht einige Stilmerkmale für Zipp erkennen und nennen, z. B. die nicht selten anzutreffende Spannung der großen Sept in der Stimmführung oder die meist sehr deutlich, nur ab und zu durch harmonische Ausweitungen erschütterte Wahrung der Tonalität, die gern kirchentonartlich etwas ins Herbe gewendet wird, aber mit dem allem wäre kaum die besondere Stellung zu erklären, die sich Zipp in verhältnismäßig kurzer Zeit im deutschen Musikleben erwarb.

Es scheint mir deswegen richtig, auf drei Dinge in Zipps Werkstatt einmal besonders hinzuweisen, die ihn durchaus als nicht nur den kleinen volkstümlichen Liedformen verhaftet erscheinen lassen. Zunächst fällt einmal die starke protestantisch-kirchliche Bindung auf, die seinem Werk sehr als Tenor dient; zum anderen die instrumentale Komponente, die angesichts seiner großen Neigung zur vokalen Mitteilbarkeit vielleicht nicht immer recht gewürdigt wurde, und da ist endlich der theoretisch-wissenschaftliche Anteil, mit dem Zipp seine Arbeit auch geistig stets untermauert und kontrolliert. Versuchen wir, in diesen drei Bezirken seine Persönlichkeit ein wenig schärfer zu profilieren.

Der kirchlich-religiöse Anteil: Friedrich Zipp hat, was überraschen mag, in seiner Aus-

bildungszeit auch Theologie studiert. Daß darin mehr lag als nur eine Vorbereitung auf einen etwa pädagogischen Beruf, beweisen heute viele Werke und besonders ihre Vorreden, ferner Aufträge und Aufsätze, die dem Raum der Kirche zugehören. Groß ist der Anteil von Choralkantaten jeder Art, von Motetten und Chorliedern und Cantus-firmus-Sätzen zum Choral sowie an „kleinen geistlichen Konzerten“, deren Faktur übrigens ganz dem berühmten historischen Vorbild entspricht und in denen doch einiges mehr verborgen ist als nur der Gedanke an kirchliche Gebrauchsmusik. Zunächst einmal, weil der Einbau des organisch eingefügten Gemeindegesangs ihm ständiges, ernstes Anliegen ist; es schleicht sich sogar bis in die natürlich solistisch gemeinten geistlichen Konzerte hinein, wenn nach dem Vorwort auch ein Chor sozusagen als Vertreter einer singenden Gemeinschaft an die Stelle der Solostimmen treten kann. Selbstverständlich nimmt weihnachtliche Musik dabei keinen kleinen Platz ein; das Liederspiel „Freu dich Erd und Sternenzelt“ oder die liturgische Choralkantate „O Heiland, reiß die Himmel auf“ mögen stellvertretend für manches andere, übrigens auch weihnachtliche Männerchöre, hier stehen; Beiträge aus Zipps Feder zu Trauung, Begräbnis oder Kirchweih sowie Introitus-Motetten lassen immer wieder die Fürsorge für die kirchliche Praxis erkennen. Besonders deutlich aber wird sie dort, wo Zipp wie in der Kantate „Such, wer da will“ ihre



Friedrich Zipp

Zweckbestimmung für den 4. Sonntag nach Epiphania unterstreicht, „*dem dieses Lied als Wochenlied zugeordnet ist — im übrigen mag sie überall dort stehen, wo es darum geht, Bekenntnis und Zeugnis abzulegen*“. Daß dabei hier (und anderwärts) gerade die Bläser als typische Instrumente missionarischer Kirchenmusik sehr bevorzugt sind, wird niemand verwundern. Diesem äußeren Einsatz für kirchliche Gebrauchsformen entspricht nun aber auch der innere Duktus dieser Musik. In holzschnittartiger Strenge stehen etwa in der Motette „Herr, die Wasserströme erheben sich“ ganze Ketten von Triolierungen im Fauxbourdon-Stil neben Quinten- und Quartensfolgen; alles ist mit großen kräftigen Strichen durchgezeichnet, so daß sich Zipp gerade in diesen Motetten als wirklicher Schöpfer weit über den Rahmen einer Gebrauchsmusik erhebt. Und ganz deutlich wird das, wenn man entsprechende kirchliche Instrumentalmusik daneben hält, also die Orgelwerke, die neben einfachsten kleinen Choralvorspielen auch eine anspruchsvolle, konzertante, Walda gewidmete Fantasie für Orgel enthalten und besonders in den neuesten „Freien Orgelstücken“ in Tokkata, Sonate, Passacaglia oder Konzert Tendenzen der Gebrauchsmusik stark ins Künstlerische steigern; ihre Spielbarkeit nimmt trotz aller Eigenprägung, vielleicht abgesehen vom Konzert, durchaus auf eine breite Mittelschicht der Organisten Rücksicht.

Damit sind wir schon auf den instrumentalen Sektor übergetreten. Auch hier findet sich gewiß zunächst wieder einige, der Gebrauchsmusik verpflichtete Literatur, etwa die Bearbeitung der „Lindegger Ländler“ von Armin Knab, seinem hochverehrten Lehrer, für Klaviertrio im häuslichen Kreis oder das „Weihnachtsbüchlein für Roswitha“ oder die für Schul- und Laiengemeinschaften gedachte „Musik für Orchester“. Aber schon die „Kleine Maienmusik“ für Flöte, Geige und Bratsche führt stark in kammermusikalische Ansprüche hinüber, wenn auch die Variationen über „Der Winter ist vergangen“ noch einmal an das Volkslied erinnern. Aber in ihr wie auch in dem „Concerto grosso“, besonders aber in der „Suite für Flöte und Streicher“ lebt der Sinn für gediegene, um nicht zu sagen gelehrte Meisterarbeit, die von den Alten ererbte Freude, die Kräfte des Materials herauszufordern und die Gesetze des Schaffens an ihm neu zu erproben; so kann man im dritten und vierten Satz der Suite z. B. sehr schön studieren, wie souverän Zipp auch mit den Gesetzen der Rhythmik umgeht, mit wieviel musikalischer Vitalität bei Wahrung eines klassischen Profils doch Sprache unserer Zeit gesprochen wird — man sollte dieser Suite als einem im Grunde problemlos-heiteren, aber zugleich delikaten Kabinettstück unserer Tage öfter begegnen. Da neben der Partitur für das Orchesterspiel auch eine sehr flüssige Klavierfassung aus der Hand des Komponisten vorliegt, könnte dieses Werk selbst in das häusliche Musizieren eindringen. Dazu luden schon früher die als op. 22 und 23 erschienenen „Canzona e Sonata“ für Klavier vierhändig und die „Sonatine für Altblockflöte und Cembalo“ ein, zwei Werke, die die wesentlichen Sprachelemente der Suite op. 35a schon enthalten, wenn auch in vereinfachter Form; dennoch verlangen auch sie ein erkleckliches Maß an *Esprit*, der bald zum Charme, bald mehr zum Spirituellen neigt. All diese orchestralen Werke, so sehr sie auch ihre eigene Instrumentalsprache entwickeln, tragen aber nicht einen Hauch von Intellektualismus an sich; sie lassen sich gleichsam als Musiziergut herunterspielen — wenn das Technische selbstverständlich geworden ist.

Endlich ein Wort zum „Schriftsteller“ Zipp. Er wird selbst kaum Anspruch auf diesen Titel erheben, aber die Art, mit der er nicht als Gelegenheitsarbeiter, sondern, wie etwa Pfitzner, wenn auch nicht so umfangreich, die Zentralgebiete seines Schaffens auch mit dem Wort durchleuchtet, rechtfertigt es doch ein wenig. Da ist zunächst eine kleine Artikelserie, die Armin Knab gewidmet wurde, zu Lebzeiten und *in memoriam*, Zeichen einer Seelenverbundenheit, die jedem, der Knab kennt, auch das Wesentliche in Zipps Gestalt verständlich machen kann, den Hang nach innen statt nach außen, die Bescheidenheit vor der Welt und sich selbst und die

grundsätzliche Orientierung an Stille und Beschaulichkeit des Liedhaften. Die nächste große Gruppe aber ist ausschließlich der evangelischen Kirchenmusik gewidmet. Hier beschäftigte Zipp das Verhältnis des Komponisten zum evangelischen Gesangbuch, eine Deutung seiner „Choralfeier“, eines monumentalen Werkes, an dessen Uraufführung im rheinischen Kloster Eberbach der Schreiber dieser Zeilen als eine weihevoller, liturgische Manifestation aller Strophen des Chorals „Ist Gott für mich, so trete“ stets eine lebendige Erinnerung behalten wird, oder endlich, theologisch und liturgisch solid untermauert, die Frage des „leisen Orgelspiels“ in der Kirche, eine Frage also, die keineswegs mit seinem Schaffen, vielmehr aber mit seiner grundsätzlichen Verantwortlichkeit vor dem Geist, mit dem Musik im Kirchenraum erklingen soll, zu tun hat. Das ist echter Zipp: Die Sache ist es, für die er da ist; nicht gelten sein Werk und sein Name, die auch dieser Sache untertan sein müssen.

Der geborene Frankfurter, einer des Jahrgangs 1914, der auch die Schrecken des Krieges jahrelang in der Uniform erleben mußte, ist nach der Studienzeit in Berlin auch wieder nach Frankfurt zurückgekehrt, wo er heute im Lehramt und im Kirchendienst steht. Vielleicht wird auch das eines Tages symptomatisch für Zipp werden: diese Treue zur Heimat, die jener Treue zur Sache parallel geht. Mögen andere sich von den Wogen der Prosperität schneller vorangetragen glauben — Friedrich Zipp vertraute sich zeitloseren Kräften an und läßt sich von ihnen willig Weg und Ziel weisen.

ANNALISE WIENER

MUSIK IST SCHWERARBEIT

Nicht jedermann kann Möbelträger oder Feinmechaniker werden — er muß auch dazu geeignet sein; wer dennoch solche Berufe ergreift, erlebt bald schwere Enttäuschungen. Das wissen wir wohl alle. Wir wissen auch, zumindest ungefähr, welche Voraussetzungen solche Berufe erfordern und was sie finanziell einbringen. Die Sache wird aber sofort nebulos, wenn es sich um Leute handelt, die dem Sprachgebrauch nach gar nicht *arbeiten*, sondern — *spielen*: die Vertreter der ausübenden Musikberufe nämlich!

„Der Junge hat so lange, schmale Finger — der müßte Geiger werden,“ sagen die Nachbarn und Freunde; und ein Herr, der sich auf seine Bildung viel zugute tut, erklärt: „Da würde er dann später unheimlich viel Geld verdienen! Gestern las ich erst wieder in der Zeitung, was für Gagen die Leute von den großen sinfonischen Orchestern beziehen; phantastisch! So ein Musiker oder Sänger bekommt an einem Abend mehr als mancher von uns, der schwer schuften muß, in einem halben Jahr. Na, und was tun diese Leute schon? Ein paar Stunden am Abend mit dem Geigenbogen auf und ab; dabei können sie auch noch bequem auf einem Stuhl sitzen. Und die Sänger! Wer eine schöne Stimme hat, singt ohnehin gern . . .“

Diese goldenen Worte habe ich nicht etwa erfunden. Ich habe sie selbst mit angehört. Der „sehr gebildete“ Herr machte auch nicht etwa Spaß; er meinte es ganz ernst, und er war furchtbar gekränkt, als ich schallend darüber lachen mußte . . .

Die Sache sieht nämlich in Wirklichkeit anders aus. Zunächst einmal die Geschichte mit den „langen, schmalen Fingern“: die Eltern des Jungen, der diese gerühmten „Geigenfinger“ besitzt, lachen ein bißchen bei dem nachbarlichen Ausspruch. Sie wissen, daß zum Geigespielen auch sonst noch allerhand gehört: Musikalität, gutes Gehör, Lust und Liebe, Intelligenz zum Beispiel. Außerdem kennt man im Freundeskreis einen Mann, der recht tüchtig Geige spielt, aber keineswegs über lange, schmale Finger verfügt. Aber es ist natürlich dennoch „etwas dran“:

der Körperbau, die Anatomie eines Menschen, im weitesten Sinne verstanden, die Beschaffenheit der Sehnen, der Muskeln, der Zähne, des Kehlkopfes, das Verhältnis der einzelnen Gliedmaßen zueinander, die Körpergröße, sogar das Körpergewicht, Lunge, Herz, Lippen und noch viel, viel mehr — das alles ist in fast allen jenen Fällen schlechthin ausschlaggebend, wo es sich nicht um einen „kleinen Hausmusikanten“, sondern um einen erfolgreichen Großen im Reich der Musik handelt: um den Virtuosen, den Sänger, den Dirigenten, den hochqualifizierten Orchestermusiker.

Mag die Begabung noch so groß sein — dem technischen Können sind Grenzen gesetzt. Körperliche Grenzen. Das beweisen besonders schlagend die „anatomischen Ausnahmen“ und Sonderfälle. Das verblüffendste Beispiel der Geschichte ist und bleibt Niccolò Paganini. Sein eigener Körper diktiert ihm seine Technik, die von der schulmäßigen völlig abweicht; denn seine Finger, seine Handgelenke, sein Ober- und Unterarm sind anders als bei gewöhnlichen Sterblichen. Er kann die Finger spreizen, umeinanderdrehen, ineinander verknoten, seitlich abbiegen, daß dem Zusehenden übel wird; er hat „Spinnen-Arme“ wie aus Gummi. Dies anatomische Wunder erfindet Doppelgriffe von solch phantastischer Reichweite, daß sie ihm niemand nachmachen kann. Heute, nach anderthalb Jahrhunderten, kann man dank verbesserter Technik seine Werke natürlich spielen; aber ob man sie so spielen kann, wie er es tat? Und damals jedenfalls waren sie für ihn ganz allein von ihm selbst zugeschnitten. Aber er war nicht nur ein Körperwunder; denn unbestreitbar hat er dazu beigetragen, die Musiker seiner Zeit zu neuen technischen Möglichkeiten anzuregen. Franz Liszt etwa, der große „Klaviergewaltige“, verdankt dem Spiel dieses Geigers eine völlig neue Klaviertechnik, weil er versuchte, dessen Spezialtechnik gewissermaßen auf das Klavier zu übertragen.

Ein „Körper-Besonderer“ war Franz Liszt übrigens auch. Schon als er noch ein Junge war, staunten die Menschen über seine „Klavierhände“. Vor Liszt gibt es nicht die bekannte „Titanen“-Technik des Klavierspiels; er hat sie entwickelt. Nicht viele Menschen wissen, daß es diese Titanen-Technik war, der wir unseren heutigen Konzertflügel verdanken: Liszts wegen mußten sich die Klavierbauer völlig umstellen. Sie mußten sich seiner Wucht anpassen. Sonst konnte es geschehen, daß er an einem Abend drei Flügel „schachmatt“ spielte! Durch seine unglaubliche manuelle Geschicklichkeit und Kraft hat er übrigens der Klaviersmusik viele neue Klangwirkungen hinzuerobert, und als Techniker und Methodiker war er geradezu ein Bahnbrecher. Allerdings — wenige seiner Schüler konnten es ihm gleichtun, weil sie eben nicht seinen Körper hatten. Das mühelose Greifen einer Hand über zehn Tasten hinweg — die „Dezimen-spannung“ — ist mit Fleiß allein nicht zu erreichen; man muß auch „Liszt-Hände“ haben!

Aber nun fort von den Sonderfällen; kehren wir zurück zu den „normalen“ Bedingungen der musikausübenden Berufe! Fangen wir einmal mit einem Instrument an, das durch seine Dimensionen auffällt: mit der „Riesengeige“, dem Kontrabaß. Sie kennen ihn; er macht im Orchester dumpf und diskret irgendwo im Hintergrund „Schrumm“ — und ist eines der schwierigsten Instrumente! Um Kontrabassist zu werden, bedarf es einer bestimmten Konstitution. Kleinwüchsige, schwache Menschen sind nicht sehr gut dafür geeignet, eher schon solche, die ungefähr so aussehen wie Leo Slezak. Aber mit „Wuchtigkeit“ ist es nicht getan. Fast möchte man sagen: im Gegenteil! Es gehört zum Spielen des so ungefüß aussehenden Mords-Trumms von Instrument geradezu — Hauchzartheit. Sensible, feinnervige Finger muß man haben. Und die Technik ist sehr schwierig zu erlernen, besonders die der Doppelgriffe. Auf diesem Riesending zu spielen, ist so schwer, daß der Vater von Johannes Brahms, der selbst Kontrabassist war, in seinem Hamburger Platt die unsterblichen Worte sprechen konnte: „n' reinen Ton auf'm Kontrabaß is'n puren Taufall!“

Und erst die Sänger! Einer der bekanntesten Kehlkopf-Spezialisten, der Arzt Dr. William Lloyd, untersuchte den berühmten Caruso mehrfach und hat darüber einen hochinteressanten Bericht verfaßt. Er schreibt:

„Je öfter ich seine Stimmwerkzeuge betrachte, je mehr komme ich zu der Überzeugung, daß er in dem technischen Bau seines Kehlkopfes, also sozusagen als Gesangsmechanismus, einen einzigartigen Fall darstellt . . . Das erste, was einem bei einer genauen Untersuchung überrascht, ist bei Caruso die übernormale Länge seines Tonkanals. Die Distanz zwischen den Vorderzähnen und den Stimmbändern ist zum mindesten einen halben Zoll größer als bei allen anderen . . . Das ist eine Tatsache, die zum großen Teil den Umfang und die Höhe seiner Stimme erklären kann. Ein zweiter Punkt ist die außerordentliche Länge seiner Stimmbänder . . . Für die Qualität des erzeugten Tones ist die Qualität des Materials entscheidend, aus dem sich der Hintergrund der Kehle, die Nase und die Gaumenhöhlen zusammensetzen; sie sind für den Sänger so wichtig, wie der Charakter des Holzes für den Klang einer Stradivarius-Geige. Nun haben die Knochen Carusos eine stärkere Resonanz als die anderer Leute. Klopft man mit dem Zeigefinger stark auf die Knöchel, so entsteht ein höherer und stärker resonierender Ton als beim Durchschnittsmenschen. Dazu tritt der geradezu phänomenale Brustumfang und die Kraft der Lungengmuskeln . . . Wir schoben einen großen Flügel dicht gegen seine Brust, er holte tief Atem, und bei der Ausdehnung seines Brustkastens schob er den Flügel einige Zoll weiter über den Teppich. Der Kehledeckel Carusos zeigt an der Basis jene große Dicke und Weite, die man bei Bässen beobachtet . . .“

Ganz ähnlich wie der Sänger muß auch der Bläser für seinen Beruf „geboren“ sein. Der Blechbläser braucht vor allem günstige Lippen, denn beim Ansetzen preßt er sie ans Instrument. Der Holzbläser dagegen nimmt sein Instrument sozusagen in den Mund. Holzblasinstrument ist z. B. die Oboe. Ein Oboer muß geschlossene Zähne haben, da die Oboe, ein Doppelrohr, sehr eng ist. Oboer mit Zahnlücken sind brotlos! Sie leiden übrigens oft unter „nervösen Lippen“ und Lippenkrampf, wenn sie zu viel arbeiten oder sich gar überarbeiten. Jeder Dirigent weiß das — aber er weiß noch mehr! Nämlich daß der Oboer ein „rohes Ei“ ist. Niemals darf er auch nur durch Unfreundlichkeit gereizt werden. „Seid lieb und höflich zu den Oboern!“ lautet ein eisernes Dirigenten-Gebot. Das kommt nicht etwa daher, daß zufällig alle Oboer „schwierige Menschen“ und Krankhaft-Empfindliche wären! Keine Spur; aber das Oboe-Blasen ist fast ein seelisches Schicksal; es erklärt sich unter anderem dadurch, daß der Oboer am meisten mit Atemdruck zu arbeiten hat. Nun kennt ja jeder von uns aus vielfachen, meist unangenehmen Erlebnissen die engen Beziehungen zwischen Atmung und Seele; bei Schreck „bleibt einem die Luft weg“, im Zorn „kommt der Atem stoßweise“, man keucht —kurzum, man hat „die Luft“ nicht mehr unter seiner Kontrolle. Jede seelische Erregung teilt sich unserem Atem mit — ob wir es nun wollen oder nicht. Wir sind ziemlich machtlos dagegen. Atem- und Lippendruck sind von ausgewogener Stimmung und „guter Laune“ abhängig, und reizt man einen Oboer, so „kieskt“ er unweigerlich. Seine Lippen verkrampfen sich, der Ton „schnappt über“. Jeder erfahrene Kapellmeister vermeidet es daher ängstlich, Oboern gegenüber die Geduld zu verlieren!

„Schwierig“ sind auch die Hornisten; wie den Tod fürchten sie entzündete Lippen. Mit Recht: denn solche Entzündungen können bei ihnen katastrophale Formen annehmen. Diese Gefahr droht ihnen ständig, und das erklärt sich daraus, daß sie im wesentlichen die Tonhöhe-Veränderungen durch die Einstellung der Lippen hervorbringen. Die Hornisten hängen also mit ihrer Existenz und Gesundheit an ihren eigenen Lippen! Hornisten darf man ebenfalls nicht nervös machen — denn auch bei ihnen gibt es den bösen Lippenkrampf. Und dann die Posaune! Es gibt Posaunisten, die aus Angst vor einem unfreundlichen Dirigenten schon versagen, wenn der Mann aufs Podium kommt; so sehr fürchten sie, im ersten besten Moment durch einen strengen Blick des „Gewaltigen“ aus dem Konzept zu kommen. Und das sind nicht etwa Anfänger und Stümper, sondern Meister ihres Fachs! Posauneblasen ist auch eine „Gebißfrage“, auch hier sind Zahnlücken Anlaß zu erzwungenem „Feiern“; an der Lückenstelle würde das Mundstück eingedrückt werden, die Luft würde entweichen und damit die Kontrolle über den

Ton verlorengehen. „Ich bin in Zahnbehandlung“ — das ist oftmals gleichbedeutend mit „Ich bin arbeitslos“! Andererseits hat die Sache auch ihr Gutes; Bläser erreichen oft ein hohes Alter, und besonders die Klarinetten erfreuen sich guter Gesundheit. Das kommt zum Teil wohl daher, daß das viele tiefe Atmen gesund ist. Wir wissen ja, daß Atemübungen für Asthmatiker sehr heilsam sein können. Warum also nicht auch für Gesunde — um sozusagen noch gesünder zu werden? Was übrigens die Mediziner anbelangt — die ja von jeher eine stille Liebe zur Musik haben — so wissen sie recht gut über die „Berufskrankheiten“ und besonderen Bedingungen der Musiker Bescheid; aber der erste Arzt, der sich mit all diesen Problemen wirklich gründlich beschäftigte, war der Generalarzt Friedrich Adolf Steinhausen, vor über hundert Jahren geboren. Er hat sich um die Zusammenhänge zwischen Körper und Instrumentalspiel hochverdient gemacht. Er untersuchte die Schultergelenk-Bewegungen und die körperlichen Vorgänge beim Führen des Streicher-Bogens und kümmerte sich auch um Fehler der Klaviertechnik.

So also sieht die körperliche und seelische Wirklichkeit der Musiker aus, die doch nur „abends ein paar Stunden spielen“. Und es dämmert uns nun wohl, daß dieses „Spiel“ einen ganz enormen Kraftaufwand benötigt. Tatsächlich: Musiker sind — und das muß man ganz wörtlich nehmen — Schwerarbeiter. Ein Sänger, der sich mit all seiner Energie zum berühmten „hohen C“ hinaufschraubt, wirkt für gute Beobachter wie ein Mensch, der schwere Gewichte hebt: sein Gesicht rötet sich, Halsadern und Sehnen schwellen fast beängstigend an, der Brustkasten arbeitet auf höchsten Touren, der Mund ist weit aufgerissen. Man hat die Anstrengung, die nötig ist, um dieses hohe C hervorzubringen, gemessen. Sie gleicht der eines Mannes, der mehrere Klaviere vier Treppen hoch schleppt! Hinterher ist der Sänger natürlich gründlich erschöpft, genau so wie ein Mann, der Klaviere hochgewuchtet hat. Gleich daneben kommt unser Kontrabassist. Man stellte fest, daß er den größten Sauerstoffverbrauch hat, und das bedeutet, daß er im Orchester die größte körperliche Arbeit verrichtet. Seine Arbeit, meist pausenlos während mehrerer Stunden ausgeübt, wurde mit vollem Recht mit der eines Tischlers verglichen, der im Schweiß seines Angesichts schuftet!

Und nun der Pianist: wenn er anderthalb Stunden lang gespielt hat, hat er Energien verbraucht, die 600 000 Meterkilogramm ergeben. Wollte man diese Energien „praktisch“ ausnutzen, so könnte man damit unter anderem den schweren Konzertflügel des Spielenden 1200 Meter hoch in die Luft schleudern!

Jetzt aber der Meister „Zappelmann“, wie Wilhelm Busch den Dirigenten respektlos nennt. Wenn wir vom Kontrabassisten absehen, so leistet der Dirigent von allen Mitwirkenden eines Orchesterkonzertes oder einer Opern-Aufführung die meiste körperliche Arbeit — von der geistigen ganz zu schweigen. Nur ein robuster Holzfäller kann sich mit ihm messen. Man erkennt das schon allein daran, daß der Dirigent — man verzeihe diese Erwähnung — während eines Abends mehrere Kragen verbraucht und in der Pause das Hemd wechseln muß, weil alles restlos durchweicht ist! Probieren Sie einmal zu Hause, nachdem Sie einen Dirigenten bei seiner Arbeit möglichst genau beobachtet haben, auch nur zehn Minuten lang seine Bewegungen nachzumachen! Sie werden entsetzt aufgeben!

Die Musiker verdienen keineswegs ihre Gagen „an einem Abend“, und sie verdienen mithin an einem Abend keineswegs so viel, wie andere Menschen in einem halben Jahr. Eine solche Rechnung ist nicht nur falsch, sondern sie zeugt auch von allergrößter Ahnungslosigkeit. Die Musiker „schufteten“ täglich viele, viele Stunden; das Publikum sieht das nur nicht. Und sie verdienen sich ihr Geld wahrlich im Schweiß ihres Angesichts. Daß sie „außerdem“ auch noch große Künstler sind — das ist sozusagen im Preise miteinbegriffen!

MUSICA-BERICHT

OPERA

Wieland Wagners „Tristan“

Berlin

Wieland Wagner ist ein ebenso kluger wie belebender und der Worte mächtiger Künstler, der seine Gedanken und Taten genau zu begründen weiß; zudem ein gewiegtter Szenenpraktiker, der nicht mehr erreichen will, als er es unter den jeweils herrschenden Vorbedingungen kann, und z. B. im zweiten Aufzug die Brangäne — zur Erleichterung für die Sängerin und um der besseren Verständlichkeit willen — auf der offenen Hinterbühne beläßt. Er muß, da er stets die Bühnengegebenheiten mit berücksichtigt, schon deswegen zu gewissen Abwandlungen in seiner Konzeption gelangen; und so konnte seine erste Berliner Regietat, die „Tristan“-Inszenierung für die Städtische Oper, keine getreue Kopie jener Bayreuther Erneuerung von 1952 werden, wenngleich die Kardinalprobleme sich seitdem nur wenig verändert haben dürften. Was Wieland Wagner in Berlin nun tatsächlich erreicht hat, war bei der immer relativ kurz bemessenen Probenzeit durchaus bemerkenswert. Auf Requisiten hatte er auch hier fast völlig verzichtet: von Lindenbaum und Ruhebett im dritten Aufzug war ebensowenig etwas zu erblicken wie von einer Blumenbank oder einem Garten mit hohen Bäumen im zweiten, nur im ersten Akt waren Andeutungen von Zelt und Schiff geblieben. Die Seeleute hingegen und auch die kämpfenden Mannen zu Ende des dritten Aktes waren nicht mehr sichtbar. Dem Wagner-Enkel geht es

also bloß noch um das Essentielle, um Tristan und Isolde allein; neben ihnen werden selbst Gestalten wie Brangäne und Kurwenal zu mehr oder minder wichtigen Randfiguren. Allenthalben spielt die Beleuchtung eine wesentliche Rolle. Die Überlegungen Wieland Wagners gehen so weit, daß er eine dunkle, schwarzhaarige Isolde auf die Bühne stellt, dadurch dokumentierend, daß sie (nach seiner Anschauung) mehr im keltischen als im germanischen Bereich beheimatet ist. Am Schluß der Oper steht sie in hellem Gewande aufrecht über der Leiche Tristans, entrückt und mit hoch erhobenen Armen; dieses Symbol mag den meisten Zuschauern ebenso ungewohnt gewesen sein wie die hier für den zweiten Aufzug gewählte, eher schon als großes offenes Feuer zu bezeichnende Fackel. Abgesehen von solchen Divergenzen darf man sagen, daß die Idee, der geistig-seelische Raum des Werkes unverstellt und rein zur Wirkung gelangten.

Haupt Helfer und -mitarbeiter des Regisseurs war Karl Böhm, der sehr durchsichtig und inspiriert musizierte und mit dem vorzüglich disponierten Orchester wahre Wunderdinge vollbrachte. Die mit dem Bayreuther Bühnenstil zumeist längst vertrauten Protagonisten (Tristan: Hans Beirer; Isolde: Martha Mödl; König Marke: Josef Greindl/Walter Kreppel; Kurwenal: Tomislav Neralic/Paul Schöffler; Brangäne: Kerstin Meyer; Melot: Georg Völker) boten allesamt profilierte und in vieler Hinsicht bewunderungswürdige Leistungen.

Werner Bollert



Hans Beirer als Tristan in der Städtischen Oper Berlin

Foto: Willott

Grigori Rasputins Opern-Tod Köln

Nicolas Nabokov, Exilrusse, bis 1933 Wahlpariser, seither in Amerika und zur Zeit als Generalmanager westlicher Kulturkongresse wieder in Paris, hat die schillernde Gestalt des „Heiligen Teufels“ seit seinen Knabentagen nicht mehr losgelassen. Wie ein Albtraum muß der Wandermönch und Wundertäter, der Rebell und Exhibitionist durch Nabokovs eigene Pilgerfahrt auf Erden gespenstert sein. Rasputin verfolgte ihn, bis er sich seiner spät in einer späten Oper entäußert hat. Ihre Erstfassung ging 1957 bei der bescheidenen Kentucky-Opera-Company zu Louisville in Szene. Werk und Wiedergabe entsprachen den Gesichtern des Dichter-Komponisten offenbar noch nicht. Mit Stephen Spender, Apostaten der angelsächsischen „left-wing-poets“, schrieb er weitere Szenen hinzu, instrumentierte das Ganze neu und überantwortete es nun nicht Paris, nicht London, weder Wien noch Milano, sondern Köln: Oscar Fritz Schuh.

Schuh ist in der Tat der Mann, der diese Albtraum-Oper um Treiben und „Tod des Grigori Rasputin“ ans Visionäre heranzurücken vermag. Er hat die sammelnde, siebend-sichtende Imaginationskraft des Bild-Bewegungsregisseurs, der selbst Hintertreppendramaturgie noch ins Beispielhafte hebt. Kein Kleines angesichts des Filmverfahrens eines vorwärts-rückwärts fließenden Librettos, das Nabokov im Szenengrundriß und Spender im Wortaufriß zum Doppelvater hat. Die Bildspannung der Autoren baut auf eine Überblendtechnik, die nur bei vollkommenem Funktionieren wirksam werden kann, weil ohne optisch-akustische Perfektion nicht viel mehr als die Revoluzzer-Pistole um einen Sektierer-Scharlatan und Frauenfinsterling übrig bliebe, Opernkolportage à la Menotti.

Ort des Attentats und Todes ist das zum ikonengeberrschten Empfangsraum gemodelte muffige Kellergeschoß des großfürstlichen Palais. Hier wird Rasputin mit vergiftetem Marsala traktiert, hier schläft er seinen Giftrausch aus, hier bringt ihn die Kugel zur Strecke. Die Zwischenszenen springen zurück zu Rasputins Wunderheilung am Zarewitsch, zum Komplott der Verschwörer im Kriegslazarett und springen zur Seite zu Rasputins Schocktherapie an pathologischen Hofdamen, zu seiner Flucht ins Vergessen bei Wein, Weib und Zigeunermusik, zu dumpfem Triebtraum des Betrunknen mit wirrem Frauenkranz und mörderisch drohendem Popenpulk. Mit szenischen Effekten also ist nicht gespart, um History zur Story zu schürzen und aufzuwarten mit einem russischen

Wachsfigurenkabinett der bleilahmen Zeit zwischen den Zeiten.

Es ist jedoch nicht nur die lähmende Situation der Zeit und ihrer zwielichtigen Gestalten um den hypnotischen Rasputin, was als Hemmnis einer Befreiungsaktion durch die acht kolportagehaft gestellten Bilder schleicht, es ist auch das Aufgesetzte der musikalischen Einstimmung des Ganzen und jedes seiner Teilstücke, was hier des verdichtenden Elementes enträt. Nabokov kennt zuviel und kümmert sich allzuviel um Menotti plus Strawinsky, Rimsky plus Zigeunersong, Ostkirchenchoral plus Jazz-Combo. An ungezählten Einzeltönen wären Bau- und Klangsplitter aus Strawinsky-Partituren aufzuweisen, die hier, werkverfremdet, ihrer konstitutiven Kraft entbehren. Nabokovs Klangtextur bindet nicht, sie spleißt geflissen auf, sie ist nicht legitim, ist aus zweiter Hand, ist weithin Kunstgewerbe. Daher auch ihre in vielerlei Einzelheiten zwar einnehmende Augenblickssuggestion und aber ihre in der Gesamtheit enttäuschende, rasch verfliegende Floskelhaftigkeit. Das Punktueller, rhythmisch Angerissene zerflattert sofort wieder, und das Melische, linear Kontrapunktierte wirkt bald fade. Eine gebrochene russische, eine bourgeoise Allerweltsmoderne.

Joseph Rosenstock hatte die Partitur minutiös durchforstet. Das Gürzenichorchester setzte unter seiner klangdifferenziert führenden Hand Akzent um Akzentchen wohldressiert an. Es war, wie wenn Mitropoulos und die Wiener Philharmoniker ihre Künste an Barbers „Vanessa“ ausgaben, es blieb auch hier nur Nabokovs „Rasputin“, so sehr auch auf eine fantastische Kreuzung zwischen Tschaikowskys „Pique Dame“ und Bergs „Wozzeck“ hingezielt sein mochte.

Das andere, überragende Plus der Uraufführung: die Inszene durch Schuh und seinen Haupthelfer Caspar Neher. In silbergraue Samttöne getaucht schweben und schwingen die zweimal vier Bilder wie Traumvögel ineinander. Wo Schuh der Szene durch Staffeln Umriss geben kann, bleibt die Bildwirkung am zwingendsten. Wo die Szene Ansätze zur „Kleinkunsthöhle“ herausfordert, langt seine Regie über ironisch distanzierte Stilübung freilich auch nicht hinaus. Und Hintertreppe bleibt halt Hintertreppe, auch wenn sie bedeutend gestellt wird. Zwei Stunden Bildzeit können eine beklemmende Ewigkeit sein. Das Pantomimische, das Melodramatische, das Lyristische läßt sich schwer auf einen Generalnenner bringen, wo es so diskursiv angesetzt erscheint wie in dieser kosmopolitisch

diffusen Russenoper. Immerhin fanden sich auf den heidnisch-christlichen Heiland des Rasputin in Frans *Andersson* kernstrahlige Darstellungskräfte gebündelt und auf seine Widersacherin Gräfin Marina in Denise *Duval* scharfkonturierte Lichter. Die makellos funktionierende Ensembleregie Schuhs sucht ihresgleichen. Sie erreichte hier Grade perfektionierter Maschinerie, die auf ihre Art das Gespenstische beriefen. Hallwirkungen der Sing- und Sprechstimmen, auch der Orchesterstimmen, öffnen Optik und Akustik gleichsam ins Unendliche. Abstrahierende Bildüberblendwechsel interpretieren Partiturteile orchestraler Zwischenstücke auf faszinierende Weise. Schuhs Regiekünste werden an solchen Stellen zu Dichtkünsten. Daß es selbst seinem Bühnengenie nicht gegeben sein kann, aus dem selbstverleugnend gewählten Uraufführungswerk eine Offenbarung aufsteigen zu lassen, blieb die zweite Bedrückung, die diese von Kennern und Snobs auch aus dem weiteren Westen frequentierte Premiere hinterließ. Begeisterung kam kaum auf, so glanzvoll sich Darstellungsrang und Gesellschaftsrahmen auch gaben. Zeitoper? Eine zwiespältige Begegnung. *Heinrich Lindlar*

„Die Ausflüge des Herrn Broucek“

München

Sechs Autoren haben an dem Libretto der von *Leoš Janáček* in zwei Teilen komponierten Oper „Die Ausflüge des Herrn Broucek“ mitgearbeitet. Was daraus entstand, ist ein leicht ironischer Bilderbogen auf den tschechischen Kleinbürger, seinen Starrsinn und seine Eitelkeiten, dazu aber ein Janáčeks Absichten nach szenischer und musikalischer Abwechslung entsprechendes Stück, veranlaßt durch ein handfestes Räuschlein, das Broucek im Hof seiner Stammkneipe just im hellen Licht des Vollmondes ausschläft, sich dabei in eine Mondreise hineinräumend und auf einer zweiten Irrfahrt im alten Prag der Hussitenkriege landend. Die deutsche Übertragung durch *Karl Heinz Guthelm* ist, soweit beurteilbar, der tschechischen Sprachmelodie möglichst gut gefolgt, was an eigenen Änderungen und Umarbeitungen und Zutaten getan wurde, scheint nicht so hieb- und stichfest zu sein, vor allem die Umwandlung eines versponnenen Dichterlings in einen Mondschiff-Konstrukteur von anno 1920. Zwei Welten treffen aufeinander — und darum ging es Janáček —: Prags Kleinbürgerwelt und eine Fabelwelt, zuerst auf dem Mond in einem hyperästhetischen Staatsgebilde, dann in der Historie, rückgebildet in die Hussiten-Helden-Zeit. Aber weder die ätherischen



Janáčeks „Ausflüge des Herrn Broucek“ in München

Foto: Felicitas

Mondleute, noch die patriotisch-heldischen Hussiten vermögen Brouceks Schweinswürstel-Realismus zu erschüttern.

Dem Musiker Janáček bieten sich die verschiedensten Typen aus Märchen, irrealem Einst und realem Jetzt an. Sie alle erhalten ihre eigene Sprache, von einem Meister des Sprachmelos geformt, von einer farbenreichen Orchesterbehandlung unterstützt und zu einer aus kleinsten Motivteilchen zu einem sinfonisch großartigen Ganzen geführten Gliederung verbunden. Da parlieren die Wirtshausgenossen auf dem Hof (und es gibt eine echte Liebeszene), grazil (und ein gut Stück spöttelnd) bewegen sich nach folkloristisch inspirierten Walzerrhythmen die Mondleute, mit mächtigem Choral ziehen die Hussiten in die Glaubensschlacht. Des sich bestens lohnenden musikalischen Angebots nahm sich denn auch die Münchner Oper bestens an. *Joseph Keilberth* fand echten Kontakt zu Janáčeks Feuer und Musizierlust, zu seinem singenden Sprechen und seinen vielgliedrigen Melodistrukturen. Regie führte *Wolf Völker* aus Berlin, leider von einem Mißverständnis ausgehend, da er Prags Wirtshauswinkel (schon im Bühnenbild



Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth“ in Düsseldorf
Foto: Hess

eine Idylle) in eine Spitzweg-Perspektive verniedlichte, statt ihn und seine Akteure in eine wirkliche Spießbürgerwelt von 1920 zu stellen. So kam es auch auf dem Mond nicht so recht zu einem richtigen Kontrast, eher zu einem Kindermärchen. Und das widerspricht der Musik. Erst im Hussiten-Prag überwog die Groteske und die Ironie (auch in Rochus Glieses schiefgiebliger Bühne). Erster Rang die Sängergarnitur mit einem Kleinbürger Broucek an der Spitze, dem Lorenz Fehenberger stimmlich klangvolles tenorales Format, sprachlich vielfältige Nuancen und darstellerisch die gesunde Mischung von Komik und mitleidheischer Naivität gab. Zwei herrliche Frauenstimmen: Wilma Lipps lyrischer und untadelig reiner Sopran und Antonie Fahbergs Silbersopran. Ein Tenor voll Charme und Schmiegsamkeit Fritz Wunderlich, zwei Bässe von herzhafter Komik Kurt Böhme und Kieth Engen.

Ob gut oder weniger gut bearbeitet — diese Oper nach Jahrzehnten nach Deutschland importiert zu haben, ist eine vorbildliche Tat der Bayerischen Staatsoper. Ihr sollten viele deutsche Bühnen folgen; — denn allzu reichlich ist unser moderner Operntisch gerade nicht gedeckt.

Ludwig Wismeyer

Schostakowitsch-Oper

Düsseldorf

1932, also 26jährig, hat Dimitri Schostakowitsch seine „Lady Macbeth des Mzensker Landkreises“ fertiggestellt. Jede Note fiebert noch Besessenheit. Unter größtem Aufsehen ging die Operntragödie über ein Leningrader, zwei Moskauer und viele bedeutende Häuser in aller Welt, nur nicht in Deutschland. 1936 verschwand sie und begann zur Legende zu werden.

Katja, die Liebes- und Lebenshungrige, verfällt dem Hofknecht, vergiftet den gierigen Schwiegervater, erdrosselt den Schwächling von Ehemann und ertränkt am Ende sich selbst und die Rivalin in der Wolga während der Deportation nach Sibirien. Schon um 1860 hatte Nikolai Ljesskow, zeitkritischer Realist, aber auch Stimmungsmaler, die Geschichte aus dem verderbten gehobenen Ackerbürgermilieu der Zarenprovinz in Novellenform aufgeschrieben.

Schostakowitsch hat sein Libretto ganz auf Drastik und Grelle umstellen lassen. Als Komponist ist der 26jährige Schostakowitsch allerdings in der Tat vom Dämon besessen. Seine Tonsprache zwar ist nicht schwieriger als beim mittleren Bartók, die Rhythmenführung erheblich übersichtlicher und oft an eilende gerade Takte wie an Schablonen gebunden. Gerade aus den Schablonen aber geht die eigentlich unerhörte Wirkung hervor. Von allen Seiten hat sie sich der Komponist zusammengerafft und höchst willkürlich eingesetzt. Schablonen der Kabarettssatire werden aufgelegt, wenn der Schicksalspruch über die Mörderin vollstreckungsreif wird. Schablonen der Konzertmusik übermalen dramatische Auftritte, Riesenschablonen der Melodramatik jedoch überdecken — etwa in Dingen der Erotik — das szenisch überhaupt Undarstellbare. Kalter, aller Spielerei abholder Intellekt und ebenso kaltes, aber über die Maßen lebensmächtiges Temperament rennen ohne Unterlaß gegeneinander an. Durdreiklänge wirken wie Fausthiebe, Moll-Akkorde werden dagegen gespenstig-einschmeichelnd breitgesponnen, in romantische Ariosi und Volkschöre eingewoben, manchmal in der Dynamik bis zum sechsfachen Fortissimo hochgestreckt. Einzigartig ist nach allem, was Schostakowitsch von Mussorgsky über Schreker bis Krenek gelernt hatte, die Orchestration. Von den tiefen Bläserregistern bis ins hohe Violinsolo, vom ausgesparten geringstimmigen Satz bis zur orgelgleichen Zwischenspiel-Passacaglia ist sie in ihrer Nacktheit und Ungeschminktheit Haupt-

trägerin desjenigen heilsamen Terrors, ohne den eine Tragödie im Grunde undenkbar ist.

In der Deutschen Oper am Rhein haben Alberto *Erede* als Dirigent, Teo *Otto* als Ausstatter, Bohumil *Herlischka* als Regisseur und nicht zuletzt Reinhold *Schubert* als Textbearbeiter Hand in Hand eine der inspiriertesten Darbietungen des Hauses erarbeitet. Erika *Wien* hat die Gipfelpartie der Titelfigur glänzend durchstanden, Randolph *Symonette*, Rudolf *Francl*, Karl *Diekmann* und viele Träger kurzer Rollen haben sich dem zwischen Surrealismus und slawischem Realismus fluktuierenden Wiedergabestil nicht minder musterhaft angeglichen. *Heinrich von Lüttwitz*

„Raskolnikoff“ heute

Karlsruhe

Das Badische Staatstheater pflegt verdienstvoll eifrig jene Zeitgenossen, die nicht zur Avantgarde zählen. Vor allem nimmt man sich des Schaffens von *Heinrich Sutermeister* an. Man wagte jetzt die Wiedergabe des vor elf Jahren entstandenen „Raskolnikoff“. Das in seinen dramatischen Partien erregende und nach wie vor mit der geschickten, ja raffinierten Ostinato-Technik fesselnde Stück leidet bedauerlich an einem Übergewicht des Sentimentalen und Lyrischen, was besonders heute unangenehm auffällt. Sutermeister sollte hier kürzen, gleichsam reinigen und dadurch auch die Überlänge des Werkes revidieren. Denn die dramatischen Passagen haben heute noch Gewicht und Wirkung. Wenn auch für den Sinn des Geschehens der Tod des Säufers Marmeladoff, die Begegnung mit der Mutter und die Liebe Sonjas wesentlich sind, so stünde es dem Ganzen dennoch an, wenn just an diesen Stellen, die viel zu breit und dadurch unproportioniert ausgeführt sind, eine Straffung vorgenommen würde. Ich stelle mir eine solche Neufassung noch weit wirkungsvoller vor als die vorliegende. Nach Sutermeisters „Romeo und Julia“-Oper gibt es wohl keine, die wie „Raskolnikoff“ wert wäre, in unseren Spielplänen zu erscheinen.

Die Aufführung war sehr bemüht und bewies ein erfreuliches Niveau im Ganzen. Daß sich Regisseur *Boebel* etwas zu vordergründig dem Realismus ergab, war zwar nicht sehr glücklich, aber es kam eine stilistisch einstimmige Leistung zustande. *Frithjof Haas* sagte mit Temperament und Klangsinne am Dirigentenpult zu. In der Titelrolle gefiel *Eric Marion*. Das Publikum, vor allem die jungen Hörer, zollte starken Beifall.

Wolf-Eberhard von Lewinski

KONZERT

Von Zillig bis Spohr

Berlin

Die ausschließlich der Neuen Musik gewidmeten Veranstaltungen begannen mit einem von *Winfried Zillig* geleiteten Konzert der Philharmoniker. Er brachte als Erstaufführung sein *Konzert für Violoncello* und Blasorchester mit, dessen Konzeption zwar bereits bis ins Jahr 1934 zurückreicht, dessen letzte Sätze aber erst zwei Jahrzehnte später niedergeschrieben wurden. Auch in dieser eigenwillig instrumentierten Schöpfung bedient sich Zillig der Zwölftontechnik: wiederum in einer Art, als wolle er dokumentieren, daß man darin Unterhaltsames sagen könne. Die philharmonischen Bläser und nicht zuletzt der ausgezeichnete Solocellist *Siegfried Palm* hatten reichlich Gelegenheit, sich hervorzutun. Einen weitaus stärkeren Eindruck hinterließen jedoch die „Zehn Studien für Streichorchester“ des Griechen *Nikos Skalkottas* (1904–1949). Ohne irgendwie ins Historisieren zu verfallen, ist hier wirklich einmal der Versuch geglückt, in jeweils ganz knapp gefaßten Abschnitten ältere Formen der Musik (wie z. B. Concerto, Serenata, Passacaglia, Capriccio) mit sauberen modernen Mitteln zu umschreiben und derart wiederzubeleben. Mit der Schlußnummer seines Programms, der ersten *Kammersymphonie* von *Arnold Schönberg*, diesmal leider in der minder markanten, späteren Fassung für großes Orchester dargeboten, erwies Zillig seinem Lehrer und Vorbild eine Reverenz.

Mit einem Kammerkonzert, das Werke von *Bülent Arel* (Türkei), *Goffredo Petrassi* (Italien), *Josef Tal* (Israel), *Henry Barraud* und *Darius Milhaud* (Frankreich) brachte, hat inzwischen der Sender Freies Berlin seine Reihe „Musik der Gegenwart“ wiederaufgenommen. Arels „Sechs Bagatellen für Streichorchester“ waren im Inhaltlichen recht unbeträchtlich, und auch Milhauds Ballettpartitur „*Adame Miroir*“ zählt nicht gerade zu den besten Eingebungen des Meisters, der sich hier oft selbst zu kopieren scheint. Demgegenüber sind Barrauds *Streicher-Préludes* zwar nicht eigentlich moderne, aber ehrlich empfundene Musik von stellenweise bezwingender Ausdrucksfülle. Petrassis *Serenata* von 1958 zeugt unbedingt wieder für die Begabung des vielseitigen Komponisten, dem es hier jedoch nicht gelingen will, eine befriedigende stilistische Einheit zu erzielen. Die Soloepisoden, die er im Verlaufe des Werkes den einzelnen Instrumenten zuschreibt, sind wohl dankbar, huldigen aber einer merkwürdigen Kantabilität, die zu der

aphoristischen Haltung des Anfangs keinesfalls passen will. Starke Eindrücke stellten sich erneut bei Josef Tals zweitem *Klavierkonzert* ein, für dessen anspruchsvollen Solopart die vorzügliche Pianistin Lola *Granetman* eintrat. Unbekümmert um modische Strömungen komponiert Tal ganz so, wie ihm ums Herz ist: Musik mit großartigem Impetus und einer ursprünglichen Kraftentfaltung, deren oftmals virtuoser Zuschnitt nirgends in Leerlauf abgeleitet. Hier, und erst in zweiter Linie bei Petrassi, lagen denn auch die positiven Gewichte des Abends, der im übrigen von tadellos musizierenden Mitgliedern des Radio-Symphonie-Orchesters bestritten wurde. Antonio de Almeida hingegen, der portugiesische Gastdirigent, bot nur eine wenig profilierte Leistung.

Wie sehr man aus dem üblichen Programmschema mit Erfolg ausbrechen kann, zeigten zwei weitere philharmonische Konzerte. Joseph Keilberth begann mit drei halbvergessenen Weber-Ouvertüren (Peter Schmoll, Turandot, Abu Hassan), denen er Pfitzners Violinkonzert (Solistin Edith Peinemann) folgen ließ, während Paul Schmitz sich für die fünfte Symphonie in c-Moll von Spohr einsetzte. Man wird gut daran tun, keinen Vergleich mit der in der nämlichen Tonart stehenden Fünften Beethovens anzustellen, mit dem sich Spohr weder messen wollte noch konnte. Seine Welt ist ganz anders beschaffen: kleiner, idyllischer, elegischer, wenn man so will, und bei allem harmonischen und klanglichen Reichtum immer noch stark auf den geliebten Mozart und die Klassik zurückbezogen. Das künstlerische Schwergewicht der Spohrschen Erfindung liegt unstreitig gleich im ersten Satz, neben dem sich das Scherzo dank seiner Originalität noch am besten behaupten kann; und obwohl dann das allzu geschwätzige, kontrapunktisch etwas leerlaufende Presto-Finale wertmäßig absinkt, war es dennoch höchst wichtig, dieses (1837 vollendete) Opus endlich einmal im Konzertsaal neu zu erleben. Zu einer echten Spohr-Renaissance freilich bestehen, jedenfalls was sein sinfonisches Schaffen anbelangt, heute keine wirklichen Chancen.

Werner Bollert

Was singen die Chorvereine? München

Das Wirken der Chorvereine findet in der breiten musikalischen Öffentlichkeit kaum oder recht wenig Beachtung. Man sollte doch einmal den Gründen hierfür nachgehen. Daß das Laienchorwesen keine geringe Funktion in unserer heutigen Musikultur ausübt, konnte man wieder bei einem

Treffen der dem *Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre* angehörenden Chorvereine Bayerns vernehmen. Neun Chöre aus dem ganzen bayerischen Raum legten in zwei Konzerten einen musikalischen Tätigkeitsbericht vor, in dem allerlei Beachtliches zu hören war. Dabei konnte zunächst eine grundsätzliche Feststellung gemacht werden: unsere heutigen Chorvereine haben die alten, vielfach kritisierten Fesseln an die konservative Literatur des 19. Jahrhunderts abgestreift und recht mutig, teilweise auch schon anspruchsvoll den nicht leichten Weg in die Chormusik der Gegenwart angetreten. Wenn der jugendliche Chor der Singschule des weitab von der großen Kunststraße liegenden Landstädtchens Markt-Oberdorf recht sicher die glasis-spröden Eichendorff-Sprüche von Wolfgang Fortner zu singen wußte, so ist das ein beachtlicher Erfolg ernster Chorarbeit seiner Leiterin Marianne Amann. Der Landshuter Chorkreis vermochte unter Hans Waldi der strengen Stimmigkeit in Sätzen von Hugo Distler, Ernst Pepping und Johann Nepomuk David im Vortrag lebendige Farbtönung zu geben. Die hochmusikalischen Kaufbeurer Martinsfinken warteten unter ihrem altbewährten Leiter Ludwig Hahn mit einer Uraufführung auf, einer Vertonung der „Hochzeit zu Kana“ von Hans Melchior Bruck in Form einer Chorkantate. Der Komponist hat die Geschichte der wunderbaren Weinverwandlung ohne alle dramatischen Akzente in flüssigem deklamatorischem Wechselgesang zwischen Chor und Solisten dargestellt. Eine weitere Uraufführung bot der Nürnberger Madrigalchor mit einem Motettenzyklus „Sommer und Winter“, den Ernst Häublein nach Volksliedmelodien geschrieben hat. Der vielfältige Ausdruckswechsel der Satzweise hält sich im wesentlichen an die Stileigenheiten der alten Melodien. Die Münchener Chorbuben bestätigten ihren guten Ruf mit einigen Volksliedsätzen, die zum Teil aus der Feder ihres Dirigenten Fritz Rothschuh stammten. Der Meistersche Kammerchor München führte eine in Erfindung und Satztechnik recht einfache Kantate „Herbstmusik“ seines Leiters Karl Meister auf. Zu welcher Höhe eine sorgfältige und systematische Singschularbeit geführt werden kann, demonstrierte anschließend Joseph Lautenbacher mit seinem Chor der Albert-Greiner-Singschule Augsburg durch eine klanglich und technisch wohlausgewogene Wiedergabe von Valentin Hausmann, Karl Kraft und Zoltan Kodály. Aparte musikalische Erlebnisse auf diesem Treffen waren noch die leicht dahinschwingende Wieder-

Händels „Xerxes“ in Hannover
Foto: Schürmann



gab eines „Magnificat“ von Monteverdi durch das Collegium musicum und das Violonquartett Regensburg unter Ernst Schwarzmeier und eine Reihe mehrstimmiger Motetten aus der venezianischen Renaissancemusik, vor allem von den beiden Gabrieli, durch den Chor und die Instrumentalgruppen des Münchener Lassus-Musikkreises unter Bernward Beyerle, die sich durch eine hell-silbrige Deklamatorik auszeichneten. Bemerkenswert war, wie art- und geistverwandt zwischen diesen Renaissancemusikern Carl Orff mit seinem „Sonnen- gesang“ des Franciscus von Assisi wirkte. Alle diese hochwertigen Beiträge unserer Chorvereine zur heutigen, so viel diskutierten Musikkultur blieben so gut wie unbemerkt; auch die Münchener Öffentlichkeit hatte von diesem bayerischen Chortreffen keinerlei Notiz genommen.

Joachim Herrmann

Chorwerke kultisch

Bonn, Köln

Chorwerke tragen sich seit je gerne gliedschafts- bindend und gemeinschaftsbildend. Zwei flammend neue Chorwerke deutscher Abkunft zielten strikt aufs Kultische hin: in Bonn eine „Ballade vom Tode im Krieg“ aus der Komposition Rudolf von Oertzens, sowie eine „Heilig-Geist-Kantate“ von Rudolf Petzold, im Kölner Gürzenich aus der Taufe gehoben; die Ballade auf einen Text von O. H. Kühner als Auftragswerk des „Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge“, die Kantate nach Werfel als Freundschaftsgabe für den Philharmoni-

schen Chor Köln; Zweckbindung dort, Schöpfungs- freiheit hier.

Die Ballade „Der Andere“ sucht die Überleben- den auf das stellvertretende Opfer des Todes der Gefallenen anzurufen, die Chöre der Toten und der Lebenden stehen gegen- und zueinander, von allegorischen Einzelfiguren kontrapunktiert. Der Komponist trachtet über dialektisch geführte kan- onische Gruppierung zu Formverklammerungen zu kommen. Das einstündige Ringen um Idee und Form war am Rundfunk und Bildschirm mitzuver- folgen. Hamburger Kräfte standen in der Wort- regie Ida Ehres unter der Gesamtleitung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg. Es bleibt zu fragen, wie Kundgebungen solcher Art chorisch-musika- lisch authentischer zu durchgeistern sind.

Rudolf Petzold stößt mit seiner 1957 abgeschlos- senen Werfel-Kantate „Komm heiliger Geist du, schöpferisch“ in die Bereiche einer vokalen und orchestralen Ekstase vor, die im Expressionismus ihr Vorbild, in Petzolds farbkraftiger Stimmver- flechtung aber ihr Eigenbild hat. Die sechs geist- glühend aufsteilenden Strophen Werfels zwingt er in dreifacher Steigerung zu einer starken Bekennt- niskantate zusammen. Der hervorragende Röhlsche Chor, das Solistenquartett, das junge Siegerland- Orchester führten das Werk, zwischen Faurés säuselndes „Requiem“ und Kodálys rhapsodischen „Psalmus Hungaricus“ gestellt, zu nachhaltiger, wahrhaftig kultischer Strahlung. Düsseldorf zeich- nete die Kantate 1958 sehr zu Recht mit dem Schumann-Preis aus. Petzold schuldet uns nach

dieser Bewährung Weiteres an oratorischer Großform. Er hat Griff und Geist, sie neu zu schaffen.

Heinrich Lindlar

Ein Querschnitt

Baden-Baden

In einem Konzert des Symphonie- und Kurorchesters gestaltete Ricardo Odnoposoff virtuos Tschaikowskys Violinkonzert. Ulrich Koch sprang mit Hindemiths Bratschenkonzert „Der Schwanendreher“ sehr erfolgreich ein. Carl August Vogt ließ in Mussorgsky-Ravels „Bildern einer Ausstellung“, in Debussys „La Mer“ und Straussens „Tod und Verklärung“ alle koloristischen Möglichkeiten des durch das Schwäbische Symphonie-Orchester Reutlingen verstärkten Orchesters aufleuchten. Dem Südwestfunk-Orchester überläßt er wohlweislich die Moderne, wagt sich nur bis Strawinsky, Rudi Stephan, Milhaud, Bartók und Conrad Beck vor, da ja alle Voraussetzungen für die „eigentliche Moderne“ im Funk konzentriert sind. Dafür sind die geplanten sechs Kammerkonzerte und Jugendkonzerte auf Breitenwirkung bedacht. Beim ersten Kammerkonzert wirkten im Klaviertrio Es-Dur op. 100 von Schubert Franz Gerhard Neumann, Erwin Zeitz und Carl August Vogt zusammen, zu denen sich noch im „Forellnquintett“ Engelbert Trösch und Alfred Lugert gesellten. Freilich können Musiker, die zwischen Sinfoniekonzerten auch die täglichen Kurkonzerte spielen, nicht die Geschlossenheit erreichen, wie sie das Salzburger Mozarteum-Quartett mit großem Erfolg an Beethoven, Mozart und Haydn nachweisen konnte.

Die Erkrankung Hans Rosbauds hat eine lange Pause der Studiokonzerte zur Folge, die besonders von den Freunden der Moderne schmerzlich empfunden wird, zumal sich die elektronischen Experimente in den bedeutend bereicherten Studiöräumen des Südwestfunks abspielen. Das Südwestfunk-Orchester hatte jedoch mit seinem Pariser Gastspiel einen großen Erfolg zu verzeichnen. Pierre Boulez leitete das Konzert im Rahmen des „Domaine Musical“. Einleitend wurde die „Petite Musique de nuit“ von Roman Haubenstock-Ramati aufgeführt. Auf Strawinskys „Chant du Rossignol“ folgten Arnold Schönbergs „Variations“ op. 31 und als Erstaufführung „Allelujah II“ von Luciano Berio. Hier versucht der Schüler Dallapiccola, die Regeln des kollektiven Hörens zu erneuern, eine aktive, wechselseitige und geistige Beziehung zwischen dem Hörer und dem neuen Musikstil herzustellen. Dabei mußte eine neue Lösung, die fünf Gruppen aufzustellen, gemäß

den räumlichen Gegebenheiten des Pariser Odéon, gefunden werden. Abschließend wurde Béla Bartóks „Wunderbarer Mandarin“ dargeboten.

Friedrich Baser

Haydns „Paukenmesse“

Frankfurt

Der 1939 aufgelöste Frankfurter Lehrersängerkhor hat sich mit unternehmendem Schwung und fühlbarem Niveaustreben neu konstituiert. Kurt Felgner steht an der Spitze und hat bereits in einem ersten Konzert die Richtung der chorerzieherischen Arbeit gewiesen. Er hat die mit musikalischer Intelligenz und sorglich ausgewählten Stimmgruppen vertretenen Sänger zu einer schönen Homogenität geführt, die sich bereits in ebenmäßiger Tonführung und Intonationssicherheit äußert und die, nach der aufgeführten Messe in C-Dur von Haydn zu schließen, eine bemerkenswerte Entwicklung erwarten läßt. Die Wahl dieser Paukenmesse war trotz der stellenweise komplizierten Stimmführung dem derzeitigen chorischen Stand angemessen. Die Solisten der werkbegeisterten Wiedergabe waren Genia Wilhelmi, Annelotte Sieber, Herbert Hess und Martin Gründler. Das Frankfurter Kantatenorchester übernahm als hilfreiches Ensemble im städtischen Chorleben die instrumentale Fundierung. Bachs „Kreuzstabkantate“ mit Martin Gründler als Solisten und Bachs c-Moll Orgelpassacaglia, von Helmut Walcha gespielt, rundeten das Konzert in stilvoller Weise ab.

Gottfried Schweizer

Sinfonische Kantate

Hannover

In einem Konzert des Hannoverschen Oratorienchors und des Niedersachsenorchesters wurde die sinfonische Kantate „Denn der Herr ist nahe“ des 30jährigen hannoverschen Komponisten Siegfried Strohbach uraufgeführt. Wenn nicht alles trügt: dieser junge Tonsetzer besitzt die Begabung für das große Chorwerk. Er ist nicht weitschweifig; er konzentriert seine Vertonung geistlicher Texte aus dem 5. Jahrhundert auf das Wesentliche. Als vokal empfindender Musiker weiß er mit dem Chor umzugehen und für Solostimmen zu schreiben; er kann sinnenfreudig instrumentieren; er stellt als gläubiger Mensch eine psalmodierende, von der Gregorianik inspirierte, sich zu großen melodischen Bögen aufschwingende Chorentfaltung in den Vordergrund, und — was das Wichtigere ist — er findet die Synthese zwischen den Kompositionsprinzipien, die bei den Jungen heute so selten ist. Er weiß Anregungen von Strawinsky, Honeg-

ger, Orff und dem Zwölftonsystem schon weitgehend persönlich zu verarbeiten. Strohbach besitzt ein starkes Gefühl für Formklarheit, seine melodischen und rhythmischen Einfälle überwuchern nie die zwingende Konzeption seiner Kantate. Es war erstaunlich, wie der Oratorienchor mit den Schwierigkeiten des Chorstils fertig wurde. Die Wiedergabe unter der suggestiven Leitung Fritz von Bloh's brachte den großen sinfonisch-vokalen Zug wie die vielen feineren, verborgeneren Einzelheiten des Chorischen, Solistischen und Orchestralen so eindrucksvoll heraus, daß der Komponist den Ausführenden, auch den beiden vortrefflichen Solisten Erna Spoorenberg und Horst Günter für den eindeutigen Erfolg seiner Uraufführung dankbar sein konnte.

Erich Limmert

Eine Sutermeister-Kantate

Itzehoe

Der Itzehoer Konzertchor brachte Heinrich Sutermeisters Kantate „Dem Allgegenwärtigen“ zur norddeutschen Erstaufführung. Die Stadt Duisburg hatte das Werk für das vorjährige Niederrheinische Musikfest in Auftrag gegeben. Der Erfolg war außerordentlich. In der Tat ist dem Theatermusiker Sutermeister hier ein Werk gelungen, das von Laienchören bewältigt werden kann, ohne daß es geistig nivelliert erscheint. Der Schweizer Komponist ließ sich nicht in das Flachland pathetischer Sangesfreude verführen. Ebenso wenig versteckte sich Sutermeister hinter archaisierenden Wendungen. Orff, gelegentlich in Richtung Strawinskys verfeinert, und Verdi, gelegentlich in Richtung Puccinis versüßlicht, haben ihre Spuren hinterlassen, doch das Werk im ganzen — für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester geschrieben — weist eine unverkennbare Eigen-Handschrift auf. Zu ihrer Charakteristik gehören liedhaftes Melos wie der klangsinnliche Hymnus; verschwappende Farben, Anklänge an sublimsten Impressionismus, kontrastieren zu ostinaten Akkorden und bündigen rhythmischen Figuren. Die Kantate erbringt den nicht unerheblichen Nachweis, daß im vokalen Bereich noch niveauvolle Kompositionen auf tonaler Grundlage möglich sind.

Die Itzehoer Aufführung unter Mitwirkung der tüchtigen Vereinigten Hamburger Orchester und mit den für ihre Aufgaben überaus berufenen Solisten Ilse Siekbach und Claus Ocker wurde zuverlässig, wenngleich etwas trocken von Adolf Bautze, dem Chordirektor der Hamburger Singakademie, geleitet. Nahezu ungetrübte Intonation und beachtliches Differenzierungsvermögen zeichneten den nur in den Tenorstimmen etwas schwach besetzten



Forests Oper „Der arme Konrad“ in der Deutschen Staatsoper Berlin Foto: Schöne

Chor aus. Der für die Laiengemeinschaft einer Kleinstadt — Itzehoe zählt 37 000 Einwohner — erstaunliche Leistungsstand ist vornehmlich das Werk des künstlerischen Leiters dieser „Gemeinnützigen Musikvereinigung“, Prof. Otto Sprekelsen. Er konnte, nunmehr 25 Jahre dem Itzehoer Musikleben dienend, bedauerlicherweise erstmalig nicht selber am Pult stehen.

Claus-Henning Bachmann

Hessenbergs „Sinfonietta“

Frankfurt

Die eindrucksvolle Zehnjahresfeier der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Bad Soden stellte einen Vortrag von Felix Oberborbeck in den Mittelpunkt: „Hat unser Musikleben noch ein Gesicht?“ Von den geschichtlich sich wandelnden Anschauungen über das Konzertleben verfolgte er das Musikleben bis in die gesunde, um der Kunst willen betriebene Musikpflege, die weder aus Werbegründen noch aus finanziellen oder starren Motiven blüht. Ein Konzert, von Robert Götsching umsichtig dirigiert, brachte die Uraufführung der dreisätzigen „Sinfonietta für Kammerorchester“ von Kurt Hessenberg. Der barocken

Konzertform und klassischen Sonatenform im ersten Satz folgt eine farbige, lebendig strömende Variationskunst im zweiten Satz. Ein fesselndes Finale greift wieder auf umgestaltetes früheres thematisches Material zurück. Die Novität wird bald im Konzertsaal und im Laienmusizieren heimisch werden. *Gottfried Schweizer*

MUSIKFESTE

Im Zeichen Spohrs

Kassel

Die Louis-Spohr-Gesellschaft veranstaltete anlässlich der 100. Wiederkehr des Spohrschen Todestages Gedenktage. Das Schwergewicht lag auf Gedenkreden und Festvorträgen. Durch deren Häufung aber entstand, so ernst und so ehrlich jede einzelne gewiß gemeint gewesen sein mag, ein wenig der Eindruck des Bewußten und Gezwungenen. Das Verhältnis von sieben Ansprachen und Vorträgen zu nur drei in extenso aufgeführten Werken Spohrs wirkte jedenfalls nicht ganz glücklich.

Zahlreiche Ehrengäste (auch aus den Spohr-Städten Braunschweig und Gotha), Vertreter der hessischen Regierung und der Stadt Kassel versammelten sich an Spohrs Ehrengrab, um den bedeutenden Musiker durch Kranzniederlegungen zu ehren. Für die Stadt Kassel sprach Karl Kaltwasser so schöne wie eindrucksvolle Dankesworte. Max Strub gedachte des großen Geigers und Lehrers. Im Zentrum der Veranstaltungen stand ein Konzert, in dem Kasseler Künstler zwei der wertvollen Kammermusikwerke aufführten, das in seinem Klavierpart außerordentlich brillante, in den begleitenden Bläserstimmen allerdings nicht sehr reiche c-Moll-Quintett op. 52 und das als wahre Kammermusik wertvollere Alters-Septett a-Moll op. 147. Richard Litterscheid betonte in seinen Gedenkworten, daß eine Wiederbelebung Spohrs nicht nur verdienstvoll, sondern durch manche Werke auch möglich sei. Geistiger Höhepunkt der Tage war der sich mit Persönlichkeit und Werk Spohrs wissenschaftlich-kritisch auseinandersetzende Vortrag von Folker Göthel. Der Redner umriß Spohrs Leben und Wirken zwischen Mozarts „Entführung“ und Wagners „Tristan“ und wies besonders auf die wertvollen Violinkonzerte hin, in denen „der größte Lyriker unter den Geigern“ technische Brillanz und kompositorische Meisterschaft zum Träger persönlichsten Ausdrucks verschmolzen habe. Unter den Kammermusikwerken hob er die Doppelquartette, das Oktett, das Nonett und einige Kompositionen mit Klarinette

hervor. Das wohl als krönender Abschluß gedachte Kammerkonzert des *Strub-Quartetts* und einiger anderer Detmolder Künstler enttäuschte weitgehend. Das Programm umfaßte Beethovens Streichquintett op. 29, Webers Klarinettenquintett B-Dur op. 34 (hier dominierte der ausgezeichnete Klarinetrist Jost Michaels sehr erheblich, sowohl vom Werk als auch von der Wiedergabe her) und Spohrs Oktett E-Dur op. 32. Eine von Herfried Homburg eingerichtete Louis-Spohr-Gedenkausstellung machte nicht nur mit wertvollen Dokumenten aus Spohrs Zeit bekannt, sondern hatte auch die Originalpartituren einer Reihe von zeitgenössischen Violinwerken einbezogen.

Der Mitteldeutsche Sängerbund hatte die Spohr-Tage gewählt, um erstmals die für besondere Verdienste um das deutsche Chorwesen gestiftete Louis-Spohr-Plakette zu verleihen. Konrad Damm überreichte Plaketten und Verleihungsurkunden an den Regierungspräsidenten Dr. Fritz Hoch, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Lehrer Julius Müller und Oberlehrer Valentin Weidemann. Musikalisch war der Festakt durch zwei Streichquartettsätze und drei Chorsätze umrahmt. In seinem Festvortrag gab Horst Heußner einen sehr anschaulichen kulturgeschichtlichen Überblick über Spohr und seine Zeit.

Als Höhepunkte der Kasseler Veranstaltungen zum Spohr-Jahr 1959 brachte das Staatstheater Kassel, durch die Louis-Spohr-Gesellschaft angeregt und wohl auch beraten, des Meisters bedeutendstes und erfolgreichstes Bühnenwerk, die „*Jessonda*“ von 1823 zur Wiederaufführung. Diese Oper, die im 19. Jahrhundert über die meisten deutschen und manche ausländischen Bühnen gegangen war, hatte ihre letzten Kasseler Aufführungen im Jahre 1909 erlebt und war danach nur 1922 noch in Hamburg dargeboten worden. Spohrs Geburtsstadt Braunschweig unternahm kürzlich einen ersten Versuch der Wiederbelebung, der nach übereinstimmender Meinung fast aller Fachleute als mißlungen zu betrachten war. Mit großer Spannung mußten daher die Bemühungen des Kasseler Theaters als der eigentlichen Spohr-Traditionsstätte erwartet werden. Leider blieb auch diesem sorgfältig vorbereiteten Versuch der Erfolg weitgehend versagt. Trotz mancher einzelner Schönheiten wird Spohrs szenisches Meisterwerk in unserer Zeit nicht mehr zu wahren Bühnenleben zu erwecken sein. Das liegt in erster Linie an dem romantisch-schwachen, in seiner Thematik überwiegend gefühlvollen Text des

Liebhhaberpoeten Eduard Heinrich Gehe, der auch in seiner zurückhaltenden, wie es scheint nur flüchtigen Bearbeitung durch Kurt Honolka weder an Spannung noch an Folgerichtigkeit oder gar an dramatischer Wahrscheinlichkeit gewonnen hat.

Kaum weniger wird die Lebensfähigkeit des Werkes aber durch Spohrs Musik beeinträchtigt. Zwar wird der Kenner an ihr ein anregendes und an überraschenden Details reiches Werk mit teilweise durchkomponierter Form, gelegentlich sehr fortschrittlicher Harmonik und reizvoller Verwendung exotischen Lokalkolorits entdecken, dessen Wurzeln tief im Boden Mozartscher Musik ruhen, dessen äußerste Triebe aber die Kunst Wagners berühren; zwar wird der Musikfreund eindrucksvolle Chöre, einen seelenvollen Orchesterklang, dankbare Ensembles und schöne Arien mit teilweise ausdrucksvollen Koloraturen bewundern können (wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß auch manche konventionelleren Teile vorhanden sind); sie alle aber, Kenner wie Liebhaber, werden auf die Dauer vitale Kraft, lebendige Bühnenwirksamkeit und dramatische Spannung vermissen. Louis Spohr, in seinem Leben aufrechter Demokrat, war seinem Wesen nach feinsinniger Aristokrat. Die weiche Schönheit seiner Musik hat kaum eine innigere Beziehung zu Text und Handlung, die Kontraste gestaltende Charakterisierungskunst des echten Dramatikers und Bühnenmusikers geht ihm ab, und so gebiert die edle Vornehmheit schließlich Langeweile.

Den Ausführenden muß bestätigt werden, daß sie unter schwierigen Umständen ihr Bestes gaben. Als Regisseur versuchte Hans Georg Rudolph, indem er den nicht ganz ungefährlichen Mittelweg zwischen Märchenwelt und psychologisierender Realistik einschlug, die lyrische Handlung im Rahmen des überhaupt Möglichen einigermaßen überzeugend zu gestalten. Waldemar Mayer-Zick hatte die stimmungsvollen Bühnenbilder in duftig-zarten Farben geschaffen, Hannelore Kuschnitzky die nicht in allen Einzelheiten ansprechenden Kostüme. Als musikalischer Leiter, der zugleich die Chöre einstudiert hatte, bot Rudolf Duche nach anfänglichen Unsicherheiten eine recht eindrucksvolle Leistung. Etwas zügigere Tempi, wie sie Spohr selber für seine Musik stets gefordert hat, wären einigen Nummern allerdings zustatten gekommen. Die Sänger wurden mit den teilweise hohen musikalischen Anforderungen ihrer Partien erfreulich gut fertig. Helen Laird, Elfriede Podhajecy, Aage Poulsen, Horst Wilhelm, Martin Matthias Schmidt

und Heinz Hermann Jünemann bildeten ein ausgeglichenes Ensemble schöner Stimmen, die der Lyrik ihrer Rollen eindrucksvoll gerecht wurden, darstellerisch aber keine nennenswerten Aufgaben hatten, wenn man von der Rolle des Dandau absieht, der Aage Poulsen einige Dämonie verlieh.

Wilfried Brennecke

Kammermusik

Braunschweig

Die bei den „Festlichen Tagen neuer Kammermusik“ in den letzten Jahren gelegentlich im Hintergrund lauernde Gefahr, daß aus den einzelnen Abenden Starkonzerte wurden, umging der künstlerische Leiter der Veranstaltungsreihe, Heinz Zeebe, diesmal mit zielstrebigem Schwung und kluger Programmdisposition, ohne daß die Interpreten weniger sorgfältig gewählt waren. Wenn wegen des Fehlens der ganz großen Namen vielleicht auch ein paar Besucher weniger kamen, wenn einmal sogar Pfliffe und Buh-Rufe ertönten (bei Hans-Werner Henzes „Kammermusik 1958“ über Hölderlins „In lieblicher Bläue“), so ist das gar nicht ausschlaggebend. Im Gegenteil, solche Stellungnahmen regen nur an, die Fronten werden klarer, und die Sache bleibt im Fluß.

Das Hauptinteresse konnten die Uraufführungen, fünf an der Zahl, beanspruchen. In einem von Heinz Zeebe geleiteten Kammerorchester-Konzert gab es zunächst das „Concerto funèbre“ für Violine und Streichorchester von Karl Amadeus Hartmann, das die völlige Neufassung der 1939 entstandenen „Musik der Trauer“ darstellt — ein Werk von großer Eindringlichkeit, anrührend in seinem tiefen Ernst, klar in den formalen Konturen. Bei dem folgenden „Europäischen Konzert“ erblickten drei Werke zum ersten Male das Licht der Öffentlichkeit: die inspirierte, instrumentengerechte „Kleine Kammermusik“ für Klarinette und Harfe von Klaus Hashagen, die „Caprichos“ für Klavier von Giulio di Majo, die Einflüsse Weberns durch das Medium von Majos Lehrer Henze erkennen lassen, und die „Fêtes nocturnes“ für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette, Harfe und Klavier von Bohuslav Martinů, der hier rhythmische und melodische Impulse der Volksmusik seiner Heimat mit abgeklärter Ruhe in eine geisterfüllte, oft stimmungsbetonte Anmut übersetzt.

Die fünfte Uraufführung, die spannungsreiche, etwas lärmende, aber nicht oberflächliche „Rhapsodie à sept“ von André Jolivet, gab es am letzten Abend, bei dem der Ludwig-Spohr-Preis an Karl

Amadeus Hartmann verliehen wurde und der als offizielle Ludwig-Spohr-Feier der Stadt mit der Aufführung von Spohrs Septett op. 147 und einem Vortrag von Hans-Joachim Moser die Brücke schlug zu weiteren Spohr-Aufführungen in der zweiten Jahreshälfte. So hörte man das Oktett op. 32 und das vielgerühmte Nonett op. 31. Die Braunschweigische Musikgesellschaft ehrte „Spohr als Mensch und Persönlichkeit“ in einer von Willi Wöhler gestalteten Gedenkstunde und ließ am ersten Abend ihrer „Internationalen Kammermusik“ das Streichquartett Es-Dur op. 15,1 aufführen, während in einem Sonderkonzert der Staatstheaterkapelle das Quartettkonzert und die dritte Sinfonie c-Moll erklangen. In den ausschließlich Spohr-Veranstaltungen waren jeweils nur einige Unentwegte als Besucher erschienen. Danach ist mit einer Spohr-Renaissance nicht zu rechnen. Aber die ist wohl auch vom Werk her nicht zu erwarten

-ler.

Jugend musiziert

Regensburg

Der Landesverband Bayern der Musikalischen Jugend Deutschlands veranstaltete zum zweiten Male „Musiktage“. Die Programme der fünf Konzerte umfaßten, dem Leitthema der Tagung gemäß, Werke aus Romantik und Gegenwart. Die chorschen und instrumentalen Leistungen bewegten sich auf durchaus beachtlichem, zum Teil sehr hohem Niveau. Von besonderem Interesse war ein „Colloquium Musicale“ des Regensburger Komponisten Heinz Benker, ein Werk für die Jugend, melodisch stark, harmonisch herb, eigenständig, aber verständlich; ferner eine von Hermann Handerer aus dem Orffschen Schulwerk geschickte zusammengestellte geistliche Kantate, schließlich Auszüge aus der „Palmström-Kantate“ von Karl Herzog, in der ein weitgehend gelungener Versuch zu sehen ist, die Jugend- bzw. Schulmusik durch kompositorische Aufnahme von Schlagelementen zu aktivieren. Der Jazz kam in einem Dixieland-Konzert und die Elektronik in einem sehr instruktiven Vortrag von Dr. Dupont zu Wort. Vom mangelhaften Interesse der Erwachsenen abgesehen, dürfen diese vielseitigen Musiktage der Jugend als gelungen und bemerkenswert gelten.

Franz A. Stein

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Veränderte Situation

Nürnberg

In den Jahren nach dem Kriege hatte sich das Opernhaus wegen seiner avantgardistischen Bestrebungen in der Fachwelt einen Namen gemacht.

Eine Reihe von Uraufführungen stand neben beachtlichen Erstaufführungen der Moderne. Die Namen Orff, Hindemith, Egk, Strawinsky, Honneger, Reutter, Bresgen, Lehner und manche andere erhielten durch die Wiedergabe ihrer Werke für viele Besucher Klang und Inhalt, die neu und fremd anmutenden Klangverbindungen in den Opern wirkten auf einen großen Kreis von Zuhörern nicht mehr abschreckend. Vielen — vornehmlich jungen — Menschen wurde durch jene Aufführungen ein Tor zur musikalischen Aussage unserer Tage aufgestoßen. Mit Alfons Dressels Tod scheint diese gegenüber der Musik unserer Tage verpflichtende Aufgabe des Hauses mit geringen Ausnahmen zu Grabe getragen zu sein. An die Stelle der „Moderne“ trat das „Altbewährte“.

In dieser Saison stand neben einer Aufführung von „Figaros Hochzeit“ unter Erich Riede, die in ihrer duftigen Wiedergabe an vergangene Tage erinnerte, ein etwas lahmere „Don Giovanni“, neben beachtlichen Aufführungen des Ringes wurde viel Durchschnittsware geboten. Nach der vorjährigen Uraufführung in Dortmund brachte der Generalmusikdirektor des Hauses seine Spieloper „Yü-Nu, die Tochter des Bettlerkönigs“ als Erstaufführung für Nürnberg heraus. Das von Willy-Werner Göttig stammende Libretto wird als Sprechtext weite Strecken vom Orchester untermalt. Die thematisch kaum gebundenen Einfälle Riedes zerflattern. Die Musik ist wenig eigenständig, sie erscheint oft zu anspruchslos. Nach dem intensiven Lokalpresseinsatz für das Werk war es erstaunlich zu bemerken, daß bei der zweiten Aufführung bereits ganze Bankreihen in dem sonst allabendlich vollen Hause leer blieben. — Im ersten Philharmonischen Konzert des städtischen Orchesters unter Riede stand als Uraufführung die „Sonata tritematica Nr. 3“ für Kammerorchester von Luciano Chailly auf dem Programm. Es ist ein interessantes Werk, in dem der Komponist versucht, „die Elemente des ersten Sonatensatzes mit denen der Fuge zu verbinden“. Rhythmisch und melodisch von starker Ausdruckskraft, verrät die Komposition die Handschrift eines eigenwilligen Musikers. Das davor gespielte Violinkonzert a-Moll von Dvořák, hervorragend von Ricardo Odnoposoff interpretiert, litt unter dem stellenweise heikel wirkenden Zusammenspiel von Solist und Orchester.

Auf dem Gebiet der leichten Muse war man im Hause in den letzten Jahren gebefreudiger mit Ur- und Erstaufführungen. Friedrich Holländers

„Das Blaue vom Himmel“ kam als letzte Uraufführung heraus, eine unkapriziöse, harmlos nette Geschichte um eine vom reichen Vater (Rolf Wanka) wiedergefundene verträumte Tochter (Liselotte Schmidt) mit ein paar eingängigen Schlagern und einem schwachen dritten Akt.

Martin Lange

FUNK

Dallapiccola: „Requiescant“

Norddeutscher Rundfunk Hamburg

Luigi Dallapiccolas Kunst besteht vor allem darin, Wirklichkeit zu offenbaren durch den Entwurf eines ausgeprägten musikalischen Gegenbildes. Es fragt sich, ob es — wie Massimo Mila sagt — wirklich die „immanenza diatonica“ ist, die Dallapiccolas Gebrauch der Zwölftontechnik von der direkten Schönberg-Nachfolge abhebt, und nicht vielmehr seine spezifische Ausdruckskraft, zu deren Mitteln eben auch die Dodekaphonie gehört. Um so mehr ist man verwundert, daß in Dallapiccolas jüngstem Werk: „Requiescant“ für gemischten Chor und Orchester, komponiert 1957/58 und als eine vom Norddeutschen Rundfunk in Auftrag gegebene Arbeit im „Neuen Werk“ uraufgeführt, die Permutationen einer Zwölftonreihe den musikalischen Sinngehalt weitgehend, wenn nicht ausschließlich bestimmen. Eine durch die Formung unmittelbar einleuchtende Beziehung zu den Texten — dem Matthäus-Wort „Kommt her zu mir alle...“ und Gedichten von Wilde und Joyce — war jedenfalls nicht festzustellen. Das Werk ist in fünf Teile gegliedert. Die Eingangspforte bildet der für Chor und Orchester komponierte Bibeltext. Ein zunächst von solistischen Figuren der Solovioline und Holzbläser bestimmter, sich dann unter Zusatz von Schlagzeug- und Glockeneffekten maßvoll steigender Orchesterteil führt zu den Versen von Wilde, einem sehr ausgedehnten Abschnitt, den der Komponist das „Mittelschiff“ des Werkes nennt. Hier hat der Chor die Führung: teils singt er a cappella, doch die Dynamik bleibt verhalten, wird sogar kondensiert zum geflüsterten Wort. Eine sehr aufgespaltene Orchester-Überleitung, in der weniger Dallapiccolas Eigenhandschrift sich verrät als sein handwerkliches Vermögen, Schritt zu halten mit den Jungen, bereitet die Vertonung von Joyces „Jugendbildnis“ vor, in der Frauen- und Kinderstimmen, vom Orchester komplementiert, einander ablösen. Dem Werk eignet ein hieratischer Zug. Extrembildungen sind vermieden. Dallapiccola erwähnt, daß das in seinen Werken oft anzu-

treffende Thema des Todes „erstmalig einen relativ heiteren Ton“ annehme: diese Heiterkeit verbirgt sich dem Hörer hinter einem bei Dallapiccola ungewohnt verhaltenen Klangbild, aus dem aber charakteristische Akkorde und Farbmixturen aufscheinen.

Luigi Nonos etwas gewaltsame „Incontri“ aus dem Jahre 1955, in der dynamischen Behandlung der 24 Instrumente deutlich Erfahrungen spiegelnd, die andere Komponisten zur Elektronik drängten, eröffneten den Abend, den 62. seiner Art. Wolfgang Fortners „Parergon zu den Improptus“, die Trauermusik für den Donaueschinger Mäzen Prinz Max Egon zu Fürstenberg, ist eine ungemein klangvolle, geläuterte Arbeit, aus der die für Sopran komponierte Elegie auf ein Hölderlin-Fragment — herrlich gesungen von Helga Pilarczyk — sich in konzentrierter Leuchtkraft abhob. Yannis Xenakis folgte beim Aufbau seines Stückes „Achorripsis“ (Klangstrahlen) für 21 Instrumente vorgeblich „den mathematischen Gesetzen der Poisson, Gauß, Maxwell-Boltzmann und der Wahrscheinlichkeitsrechnung“. So wenig nachprüfbar das ist, so unerheblich ist es auch. Im elektronischen Bereich mag ein Kontinuum aller Klangspektren evident sein: instrumental ist das allzufein Gesponnene, wie selbst die Apologeten der jüngsten Musik wissen, in der Art, wie es theoretisch hervorgebracht ist, nicht mehr wahrnehmbar. Ein Stück wie das vorliegende enthebt sich selber der Kontrolle und Beurteilung. Alban Bergs „Drei Stücke aus der Lyrischen Suite“ für Streichorchester provozierten einen Beifall, den nur die Quartettfassung verdient hätte. Hermann Scherchen lieb der Wiedergabe einen Grad von Emotion, der seinen Standort erkennen ließ, von dem aus er aber den übrigen Beiträgen des Abends gemeinsam mit dem Sinfonieorchester und dem Chor des Norddeutschen Rundfunks sowie dem Knabenchor von St. Michaelis nicht minder gerecht wurde.

Claus-Henning Bachmann

Musik der Zeit Westdeutscher Rundfunk Köln

Kurt Drieschs „Drei Reihen für Orchester“, die Neuheit des dritten, jüngsten der Kölner Avantgardekonzerte, zielt auf „faire plaisir“, wie es den orthodoxen Zwölftönern sonst nicht im Übermaß gegeben ist. Driesch operiert mit den technischen Mitteln der Dodekaphonie, wie vordem andere mit traditionellen Satztechniken gearbeitet haben. Beweglichkeit, Beseeltheit und Heiterkeit springen den Hörer aus seinem opus 73 in musikalischer Frische an. Das Gestische wie das



Ballett „Tristan fou“ in Wien
Foto: Völkel

Atmosphärische seines Klangbildes lassen einen Beitrag zum Musiktheater erhoffen, den Driesch längst schuldet. Auf drastische Weise stimmbildhaft geht es bei den „Oiseaux exotiques“ für Klavier, Bläser und Schlagzeug von Olivier Messiaën zu. Mit einer fast verwirrenden Fülle an ornithologisch gewonnenen „Modi“, in fernöstliche rhythmische Feldmuster gestickt, trägt der Pariser Trinité-Organist hier ein weiteres Teil zu seiner musikalischen Kosmogonie bei. Yvonne Loriod am Klavier ist ihm dabei die denkbar demütigste und funkelndste Interpretin zugleich, von fulminanten Bläsern und Schlagwerkern des WDR für fünfzehn Minuten extravagant umgirt. Eine Werkwiedergabe, wie sie sich der stille Komponist erklärtermaßen vollkommener nicht denken kann. Ob die Auslassung tiefer Register und die Häufung ostinater Passagen den ästhetischen und stilistischen Wertgrad des elektrisierenden Klangbildes erhöhen, bleibt die Frage. Erstaunlicherweise stellten die „Vier Stücke für gemischten Chor“, op. 27 aus 1926 von Arnold Schönberg eine deutsche Erstaufführung an diesem Abend der Kontraste dar. Interessante Gebilde deshalb, weil Schönberg hier sein Zwölftonprinzip erstmals auch auf den Vokalsatz anwandte. Weil es Webern war, sollte auch seine Instrumentierung der sechsstimmigen Fuge aus dem „Musikalischen Opfer“ Bachs von „Bedeutung“ sein. Die Wirkung des „Klangabtauschs“ an dem Linienwerk des Thomaskantors erweist sich indes als Aufweichung, nicht als Verdichtung. Eine denkenswerte bedenkliche Begegnung. Schließlich die arti-

fizielle Streichersonate von Henze. Wie alles unter Michael Gielen brillant demonstriert.

Heinrich Lindlar

BLICK AUF DAS AUSLAND

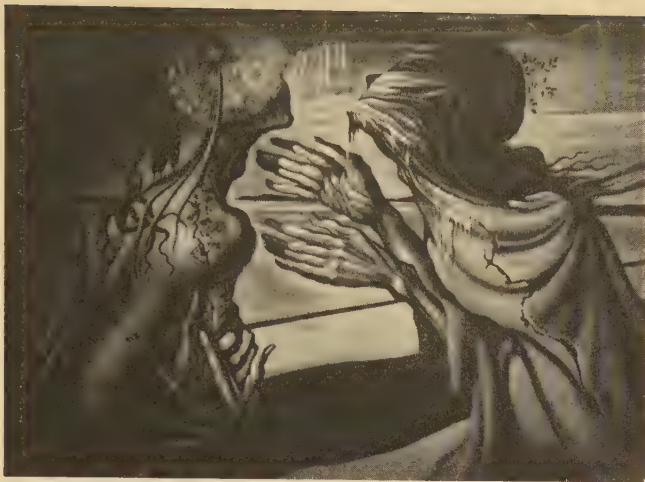
Österreich: Surrealismus

Wien

Sie heißen Nina Vyrubova und Jacqueline Moreau, Maria Santestevan, Daphne Dale, Liliane van de Velde und Milena Vucotic, die Tänzerinnen des „Grand Ballet du Marquis de Cuevas“, und die Namensliste der Männer ist fast ebenso bunt. Die Mitglieder dieser Truppe stammen nicht nur aus der halben Welt, sondern es sind auch ausgeprägte Individualitäten, Tänzer und Tänzerinnen nicht nur von Beruf, sondern gewissermaßen von Geburt, und sie auf einen Nenner, das heißt unter das Diktat eines bestimmten Stiles zu bringen, dazu bedurfte es vielleicht einer stärkeren Hand als der des Ballettmeisters Daniel Seillier, zumal die Choreographen den verschiedensten Richtungen huldigen.

Innerhalb einer Woche wurden von der Truppe des Marquis de Cuevas, der Mäzen und Manager in einem ist, zwei Programme mit insgesamt acht verschiedenen Balletten vorgeführt. Außer zwei Solonummern sahen wir zwei berühmte Tanzschöpfungen vom Typ „Ballet blanc“: „La Forêt romantique“ auf Musik von Glazunow von John Tarras mit einem stimmungsvollen realistischen Bühnenbild von Dayde und „Noir et Blanc“, eines der glanzvollsten Werke dieser Gattung von Serge Lifar auf Musik aus „Namouna“ von Lalo, ferner

Ballett „Tristan fou“ in Wien
Foto: Völkel



zwei Handlungsballette älteren Datums, die romantisch-hochdramatische „*Somnambule*“ von *Balandine* (Musik von Bellini in der Bearbeitung Rietis) vor einer romantischen Kulisse und mit Kostümen von Delfau und „*Le beau Danube*“, ein heiteres Prater-Divertissement auf Musik von Johann Strauß in der Choreographie von *Massine* und mit elegant-pariserischen Decors und Kostümen von *Roberto Coppa*.

Der Gesamteindruck nach der Darbietung dieser Werke lautete: eine Nobeltruppe, ein Luxusenemble, dessen Ehrgeiz offensichtlich nicht die exercicemäßige Exaktheit ist, das aber trotzdem auch als Corps, vor allem freilich in der Einzelleistung, mehr Eleganz, Anmut, Virtuosität und Brillanz zu bieten hat, als man gemeiniglich antrifft. Dazu kommt bei den Spitzentänzern und Hauptrollenträgern eine bedeutende Kraft des Ausdrucks, die sich in fast schauspielerischen Charakterstudien manifestiert, so bei *Nina Vyruba* als Nachtwandlerin und *Isolde*, bei *Nicolas Polajenko* als *Sebastian*, bei *Serge Golovin* als *Tristan* und als *Dichter*, vor allem aber bei der großartigen *Rosella Hightower*, welcher der Titel einer „*Prima ballerina assoluta*“ wohl geziemt.

Damit sind wir bei den beiden zeitgenössischen Werken angelangt: einem „*Sebastian*“-Ballett von *Gian-Carlo Menotti*, in welchem das Motiv des Opfertodes abgewandelt und in das Venedig des 17. Jahrhunderts transponiert wird (in einer wirkungsvollen Choreographie von *Edward Caton*, vor anmutigen venezianischen Kulissen und mit

Kostümen von *Leonor Fini*) und dem Ballett „*Tristan-Fou*“ nach einem Libretto, mit Dekorationen und Kostümen von *Salvador Dali*. Dieses Werk hat die zu erwartende Schockwirkung auf das Publikum ausgeübt und wurde von der Wiener Kritik fast einmütig abgelehnt. Aus dem Orchester erklingt nämlich die bekannte Wagner-Musik: zunächst das Vorspiel zum ersten Akt, dann der große Nachtgesang aus dem zweiten Aufzug, anschließend der Liebestod und noch einige andere Fragmente. Dies allein erschien manchen als „*Sakrileg*“. Aber gerade in Wagners Musik ist das Element des Zaubers und Phantasmagorischen, auf das es Dali ankam, so stark ausgeprägt, wie in keiner Musik vor ihm. Auch die Gestalt Tristans „des Narren“, der in seiner Meereseinsamkeit über die Abwesenheit Isoldens verzweifelt ist, von Wahnsinn gepackt wird und seinen Visionen erliegt, ist keine Erfindung und daher auch keine Profanierung Dalis, sondern geht auf ein altes Sagenmotiv zurück. Dazu hat Dali ein sich vielfach veränderndes Bühnenbild und Kostüme geschaffen, auf die tatsächlich einmal das Prädikat von der „*wuchernden Phantasie*“ paßt. Die zwölf tränenden Augen links und rechts am Bühnenrahmen sind ebenso archaische Symbole wie die riesigen Pferdeköpfe. Daß diese auf Säulen ruhen, sich neigen und dabei ein grellbeleuchtetes Trümmer-Interieur freigeben, in das sich winkende Arme strecken, daß der traumhaft schöne Hintergrund eine Böcklinlandschaft darstellt, aus der zwei winzige Autos stromlinig in den Himmel sausen — das sind jene von Dali bewußt ange-

wandten Verfremdungseffekte, die zum ABC des Surrealismus gehören. Diese Kulisse allein, dazu die phantastischen Kostüme, in die er seine Isolda, seine Schimäre, seine Blumen, Todesgeister und Soldaten steckt, sind so reich und faszinierend, daß man *prima vista* nicht nur von der Choreographie Massines, sondern auch vom Sujet abgelenkt wird. Was freilich nur beweist, ein wieviel interessanterer Künstler Dali ist als seine Partner in diesem Ballett. *Helmut A. Fiedtner*

... Stuttgarter Oper gastierte Wien

Drei Werke brachte die Stuttgarter Oper zu ihrem Gesamtgastspiel an der Wiener Staatsoper mit: Wagners „Parsifal“, Händels für eine szenische Darstellung eingerichtetes Oratorium „Jephta“ und Leoš Janáček's „Jenufa“. Diese Auswahl war nach zwei Gesichtspunkten getroffen worden: man wollte dem Wiener Opernpublikum Werke zeigen, die seit längerer Zeit nicht im hiesigen Spielplan standen oder, wie Händels „Jephta“, überhaupt in dieser Form neu sind. Man wollte andererseits den Gästen Gelegenheit geben, charakteristische Proben ihres Repertoires, und zwar möglichst gegensätzlicher Natur, vorzuführen. Die Wahl der genannten drei Stücke wurde von Publikum und Presse vorbehaltlos gutgeheißen, und auch die Interpretation der Stuttgarter Gäste fand, mit einigen Einschränkungen, ehrlichen Beifall. Diese Einschränkungen bezogen sich vor allem auf die Inszenierung von Wagners „Parsifal“ und hier wieder speziell auf das Optische. Man ist auf der Wiener Opernbühne das Grau-in-Grau, das Heinrich Wendel bevorzugt, nicht gewöhnt; die Wiener Kritik hatte auch an den Kostümen einiges auszusetzen, verwies auf die Unentschlossenheit des Regisseurs Georg Reinhardt, sich für einen bestimmten Darstellungsstil zu entscheiden und bemängelte einige realistische Details wie den ersten Auftritt Parsifals, den naturalistischen Schwan und den Blitzlichtzauber beim Speerwurf im zweiten Akt. Dagegen fanden die Leistungen des Dirigenten Ferdinand Leitner, besonders aber die des Stuttgarter Orchesters, höchste Anerkennung. Ebenso gern wurde festgestellt, daß die Besetzung der Hauptpartien mit Wolfgang Windgassen, Otto von Rohr, H. G. Nöcker, Gustav Neidlinger und Grace Hoffman kaum einen Wunsch offen ließ. — Noch einhelliger war die Kritik bei der Beurteilung der „Jephta“-Aufführung, und ein Unisono der Anerkennung gab es nach dem letzten der drei dargebotenen Werke, nach Janáček's „Jenufa“. *Helmut A. Fiedtner*

Bei der szenischen Darbietung von Händels letztem großen Oratorium bewunderte man vor allem das Geschick und den fast unfehlbaren Geschmack des Regisseurs Günther Rennert, mit welchem dieser ein sehr lebendiges und im zweiten Teil der Aufführung auch dramatisches „concerto scenico“ leitete. Man fand die Bühne, vor allem aber die Kostüme von Caspar Neher, vorbildlich schön und apart in ihrer raffinierten Stilmischung, und man erkannte die Leistung des Sängerssembles an: Friederike Sailer und Margarethe Bence, Josef Traxel, Raymond Wolansky, Fritz Linke und Fritz Wunderlich. Gerühmt wurde die Exaktheit der beiden Chöre, die Beweglichkeit des kleinen Chores im besonderen, wogegen man an der Choreographie, speziell an den etwas manierten Tanzschritten der Priesterinnen etwas aussetzen fand. Das Orchester unter Ferdinand Leitners Führung traf den Händel-Stil mit bemerkenswerter Sicherheit: es musizierte klangschön und kraftvoll, ohne ins Extrem des Operndramatischen zu verfallen.

Anläßlich der Besprechung der Stuttgarter „Jenufa“-Aufführung erinnerte ein Teil der Wiener Kritiker daran, daß diese Oper, nachdem sie 1916 in Prag uraufgeführt worden war, zwei Jahre später, „auf allerhöchsten Wunsch“ in der Wiener Staatsoper elfmal hintereinander gegeben und nach einem Gastspiel anno 1939 und einer kurzen Reprise vor 10 Jahren bedauerlicherweise vom hiesigen Spielplan verschwunden ist. Die geniale Musik Janáček's wirkte frisch und lebendig wie am ersten Tag und machte großen Eindruck. Günther Rennerts Regie fand vorbehaltlose Anerkennung. Wie er im ersten Akt allmählich eine Tanzszene entwickelt und wie er den Mädchenchor, später dann die Volksmenge im dritten Bild führt, kann als vorbildlich bezeichnet werden. Wieder waren die Hauptrollen stimmlich und darstellerisch ausgezeichnet besetzt. Res Fischer, Josef Traxel, Fritz Uhl, vor allem aber Grace Hoffman und Lore Wissmann als Titelheldin bewährten sich als erstklassige Sänger-Schauspieler. Leni Bauer-Ecsy traf mit ihren düsteren Bühnenbildern und den sehr individuellen Kostümen genau den Charakter des Werkes, dessen Musik im Orchester der Stuttgarter unter der Leitung Ferdinand Leitners hervorragende Interpreten fand. Alles Technische klappte, wie bei den beiden vorausgegangenen Werken, tadellos, und der lebhaft, langanhaltende Beifall lud die Gäste zum baldigen Wiederkommen ein. *Helmut A. Fiedtner*

Frankreich: „Carmen“

Paris

Die Premiere von Bizets „Carmen“ war in der Pariser Oper mit außergewöhnlichem Interesse erwartet worden. Sie wurde soeben als ein Hauptereignis des französischen Musiklebens hingestellt und bedeutete für A. M. Julien, den neuen Generalintendanten, und seine Mitarbeiter einen glänzenden Sieg. Die Gründe hierfür seien kurz aufgezeigt.

Ganz zuerst wurde „Carmen“ mit Rezitativen gegeben, während die Opéra-comique die Version mit Wechsel von Gesungenem und Gesprochenem aufwies. Das hat zwei Nachteile: es geschieht einerseits häufig, daß gute Sänger, die nicht gewöhnt sind zu deklamieren, wenig geeignet für eine solche Aufgabe erscheinen; andererseits wird die musikalische Linie ständig unterbrochen. Die mit einer sicheren Begabung von Guiraud ausgeführten Rezitative stellen jedoch die Einheitlichkeit des Werkes her; übrigens hat sich diese Form beinahe überall durchgesetzt.

Die großen Darstellungsmöglichkeiten des Instituts und der Wille der gegenwärtigen Leiter zur Erneuerung haben die Verwirklichung einer völlig originalen und sehr schönen Aufführung bewirkt. Carmen ist in der Tat — so könnte man sagen — ein vielseitiges und gegensätzliches Werk: Der Realismus der Handlung selbst, welche die Librettisten sehr geschickt der Novelle von Mérimée entnommen haben — sie behandelt die unglückliche Leidenschaft eines Soldaten, der wegen einer kapriziösen Zigeunerin desertiert — ist gewissermaßen durch Bizets Musik sublimiert worden, der sie auf das Niveau ewig gültiger Leidenschaft erhoben hat. Ständig ist ein Realismus des Stückes mit einer irrealen Welt verbunden: Genau das ist es, was Lila de Nobili als Bühnenbildner und Raymond Rouleau als Regisseur zugleich suggeriert hat. Sie verstanden es, dies sichtbar zu machen und erzielten eine künstlerische Steigerung besonders durch geschickte Verwendung von Farbe und Licht. Man wurde häufig an Goya erinnert, aber in gewissem Sinne auch an Felsenstein (beispielsweise „Hoffmanns Erzählungen“) und Wieland Wagner („Meistersinger“). Die Choristen und Statisten waren dank einer langen und intensiven Probenarbeit maßgeblich am Erfolg beteiligt, nicht nur durch gesangliches Können, sondern auch durch dramatischen Ausdruck. Was die Musik selbst betrifft, so hat sie durch die ausgezeichnete Qualität des Orchesters viel an Eigenart gewonnen. Es gab begeisterten Beifall für Roberto Benzi,

der als einstiges Wunderkind verstanden hat, in wenigen Jahren ein so bemerkenswerter Theater- und Konzertdirigent zu werden. Die Interpretation selbst war hervorragend. Jane Rhodes sang nicht nur, sondern formte die Gestalt der Carmen erlebnisstark nach. Das ist für diese junge so begabte Sängerin in jeder Hinsicht eine entscheidende Prüfung gewesen. Albert Lance hatte für den Don José seine sehr schöne Stimme einzusetzen; Massart und Bacquié alternierten mit gleich hohem Können als Escamillo; Andréa Guiot, eine rührende Micaëla, dazu weitere ausgezeichnete Künstler, die eigentlich alle zu nennen wären, trugen zu einer vollkommenen Aufführung bei. Es ist also recht und billig zu sagen, daß diese Aufführung, der zahlreiche nicht nur französische, sondern auch ausländische Persönlichkeiten aus dem Theaterleben beiwohnten, der Ausgangspunkt für eine neue Würdigung von Bizets Meisterwerk sein kann, das in der ganzen Welt bewundert wird.

Jacques Feschotte

Schweiz: Neuheiten

Basel

In einem Kammermusik-Wettbewerb des Staatlichen Musikkredites der Stadt Basel wurden zwei serielle Kompositionen preisgekrönt und in der 166. Studienaufführung der Basler Ortsgruppe der IGNM durch die hervorragenden „Hamburger Kammersolisten“ unter Leitung von Francis Travis sehr erfolgreich zur Aufführung gebracht. Die „Zeitebenen“ für acht Spieler von Jacques Wildberger konfrontieren verschiedene Typen des zeitlichen Ablaufs und lassen sie zum Teil gleichzeitig „kontrapunktisch“ erklingen. Der Komponist lockert die Strenge durch eingestreute, ganz frei zu spielende Kadenzen. Die vierteilige, kunstvoll gebaute Komposition zeichnet sich durch starke Sensibilität und reichen Klangsinn aus. Trotz der seriellen Technik viel weniger streng, melodisch und klanglich von fast romantisch schwelgerischer Schönheit sind die sieben knappen und prägnanten „Images pour quatuor mixte“ (Flöte, Saxophon, Violine, Violoncello) von Albert Moeschinger. Im gleichen Konzert erklang wieder einmal Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ mit der Pariserin Jeanne Héricard als nicht immer ganz durchdringende Sprecherin.

Der Genfer André-François Marescotti bedient sich neuerdings ebenfalls der seriellen Technik, wie sein für Paul Sacher geschriebenes und von ihm im ersten Konzert des Basler Kammerorchesters aus der Taufe gehobenes „Deuxième Concert

Carougeois“ zeigt. Das dreisätzige Werk ist melodisch ausdrucksvoll, aber klanglich etwas gleichförmig grau. Stark fesselte die vitale und instrumental einfallsreiche *Sinfonie Nr. 3* des in Brüssel in der Emigration lebenden Ungarn *Andras Kovach*, die in Anwesenheit des Komponisten ebenfalls uraufgeführt wurde. *Darius Milhauds* lebenswürdiges Konzertlein für Schlagzeug (großartig Fritz Schiesser!) und kleines Orchester bewies seine Unverwundlichkeit. Zu Beginn des Konzertes erklang zu Ehren des verstorbenen *Bohuslav Martinu*, der mit dem Basler Kammerorchester eng verbunden gewesen war, seine ergreifende Trauermusik „*Lidice*“. Ebenfalls in einer Studienauführung der IGMN lernte man neben einer „*Sonatina per violoncello e pianoforte*“ des in Zürich wirkenden Baslers *Walter Lang* die *Harmonischen Veränderungen* über ein Thema von *Strawinsky* für Klavier von *Albert Moeschinger* kennen, sowie die *Kleine konzertante Suite* für Violoncello allein von *Armin Schibler*.

Rein nichts von seiner faszinierenden Wirkung seit dem Entstehen im Jahre 1931 hat das Oratorium für Soli, gemischten Chor und fünf Saxophone „*Wagadus Untergang durch die Eitelkeit*“ von *Wladimir Vogel* eingeübt. Durch *Vogel* haben diese Spielmannsgeschichten der Sahel einen musikalisch und sprachtechnisch gleich packenden und prägnanten Ausdruck erhalten. Das Werk wurde vom St. Galler Kammerchor unter Leitung von *Werner Heim*, dem Kammersprechchor Zürich und den Solisten *Ilse Wallenstein*, *Barbara Geiser-Peyer* und *Derrik Olsen* unter dem Patronat der IGMN geboten. *Albert Mury*

Tschechoslowakei: Theaterernte Prag Die „Theaterernte“ in der Tschechoslowakei brachte dieses Jahr nur moderne Opern. An 15 Opernvorstellungen beteiligten sich das National-Theater und das Smetana-Theater Prag mit *Bořkovecs* „*Palaček*“, *Pauers* „*Zuzana Vojtřová*“, *Jeremiáš* „*Brüder Karamasow*“, *Martinůs* „*Mirandolina*“; ferner das Opernensemble des Prager Theaters D 34 mit *Burians* „*Märchen von der großen Liebe*“, das Slowakische Nationaltheater Bratislava mit *Cikkers* „*Juro Jánošík*“, *Egks* „*Revisor*“, das Staatstheater Brünn mit *Janáček*s „*Schicksal*“, *Prokofieffs* „*Semjon Kotko*“, die Oper in Pilsen mit *Brittens* „*Albert Herring*“, *Hanuš* „*Diener von zwei Herren*“, die Oper in Aussig mit *Martinůs* „*Lustspiel auf der Brücke*“, die Oper in Reichenberg mit *Ostrčil*s „*Kunáls Augen*“. Die Vorstellungen waren sorgfältig vor-

bereitet, und besonders die Provinzbühnen zeigten beachtliches Niveau.

Das stärkste Interesse konzentrierte sich auf *Prokofieffs* „*Semjon Kotko*“. Das Werk entstand 1938/39, wurde 1940 in Moskau uraufgeführt, geriet aber bald in Vergessenheit. Erst das Staatstheater in Brünn brachte die Oper zur tschechoslowakischen Erstaufführung. Das Libretto nach einer Erzählung von *Katajeff* bearbeitete der Dichter mit dem Komponisten gemeinsam. Die Musik der Oper ist typisch für den späten *Prokofieff*. Man erkennt Zusammenhänge mit seiner *Bogatyren-Symphonie* und mit der Kantate „*Alexander Niewski*“. Es ist eine monumentale, dramatische und pathetische Musik, die Anklänge an ukrainische Volkslieder bringt. Die Melodik der Oper erscheint sehr eindrucksvoll; sie ist hart und streng harmonisiert und fesselt durch erregende Rhythmik. Zu den besten Teilen gehören der dramatische Gesang *Ijubas* sowie die Chöre, unter diesen besonders die Sätze bei *Kotkos* Verlobung.

Vor etwa 30 Jahren kam die Oper „*Die Brüder Karamasow*“ von *Jeremiáš* zur Uraufführung. Sie wurde auch in den dreißiger Jahren in München und Zürich gegeben. Große dramatische Kraft ist ihr eigen. Der Komponist schrieb mit *J. Maria* zusammen das Libretto nach *Dostojewski*. Eine dumpfe Orchestersprache schildert die beklemmende Atmosphäre der philosophischen Auseinandersetzungen zwischen dem alten *Karamasow* und seinen Söhnen, weiter die krampfhaftige Stimmung im Gasthaus zu *Mokroie*, die innere Unsicherheit der Gerichtsverhandlung und erleuchtende Katharsis im Epilog.

Der Räuber *Juro Jánošík* lebt in den zahlreichen slowakischen Volksgeschichten als ein Held weiter, der Unrecht rächt. So hat ihn auch *S. Hoza* in seinem Libretto zur gleichnamigen Oper von *Cikker* gesehen. Berge, Schloß und Räuberkneipe sind Hauptorte der Handlung. Der Komponist griff auf slowakisches Liedgut und Tänze zurück, so daß von dieser Folklore die ganze Oper durchdrungen ist.

Im Rahmen dieser Opernschau fand eine Konferenz über die zeitgenössische Oper statt. Mehr als 200 Teilnehmer aus dem In- und Ausland, Komponisten, Musikwissenschaftler, Regisseure, Sänger, Kritiker brachten in den Referaten und Diskussionsbeiträgen ihre Gedanken über das Wesen und Streben der gegenwärtigen Oper in der Tschechoslowakei, über ihre Erfolge und Schwierigkeiten zum Ausdruck. Mit Recht wurde darauf hin-

gewiesen, daß in den letzten Jahren in der Tschechoslowakei erfolgreiche Opernwerke von Krejčí, Hanuš, Vostřák komponiert wurden. In der Slowakei entstand mit Suchons „Katrena“ die erste slowakische Nationaloper, die auch in Cikker einen Repräsentanten fand.

Zwei Orchesterkonzerte, das eine mit Werken von Haydn, dargeboten von der Mährischen Philharmonie aus Olmütz unter J. Nohejl, das andere mit den Kompositionen von Prokofieff, vermittelt vom Symphonie-Orchester des Tschechoslowakischen Rundfunks Prag unter Z. Košler, ergänzten die Eindrücke. Von vier Kammerkonzerten war eines der zeitgenössischen Musik gewidmet; die drei übrigen galten Händel, C. Franck und V. Novák. Eine Originalmatinee war der neuen Musik vorbehalten. Neben erfahrenen Interpreten zeigte auch der Nachwuchs sehr gute Leistungen. Das bedeutendste musikalische Ereignis war zweifellos die Erstaufführung der sechsten Symphonie von Serge Prokofieff unter Z. Košler. Ein Werk, das in drei Sätzen die vitale Kraft seines Schöpfers zeigt. Die ersten zwei Sätze sind sehr düster gehalten, werden aber durch den schnellen Satz mit komplizierten Rhythmen aufgehellt. Enthusiastischen Beifall erzielte der phänomenale sowjetische Pianist Svjatoslaw Richter an zwei Abenden.

Jaroslav Bužga

Italien: Streiflichter

Rom

Die offizielle Stagione wurde mit der „Missa solennis“ von Beethoven unter der Leitung von Fernando Previtali eröffnet. Mit der Wahl dieses Werkes wollte die Accademia Nazionale di Santa Cecilia die Bedeutung ihrer Arbeit unterstreichen, wobei eine große Anzahl sowohl an Werken als auch an Dirigenten und Solisten von Rang vorgeesehen ist. Die Aufführung der Beethovenschen „Messe“ hat das erwartete Interesse hervorgerufen, zumal die Solisten Rizzoli, Rota, Alva, Clabassi die Schönheit ihrer Partien voll zur Geltung brachten. In diesen ersten Konzerten wurde eine Neuheit eines italienischen Komponisten aufgeführt. Wir meinen die *Zweite Sinfonie* von Terezio Gargiulo, eine Partitur, in der man eine bemerkenswerte ausdrucksvolle Einheit im Stil erkennt. Es handelt sich in der Substanz um ein Werk, dem es weder an einem gewissen „Diverfimento“-Charakter, noch an einem gesunden burlesken Geist fehlt; eine ernst zu nehmende Handschrift, die dem Autor alle Ehre macht. Wirklich erschienen die einzelnen Instrumente, mehr als bewundernswert die Instrumentation; aber

man bleibt unschlüssig über den Wert und über die Ausdruckskraft der grundlegenden Idee des ganzen Werkes. Beispielsweise bringt das Largo wahrhaft suggestive Momente, aber dann scheint sich die Substanz zu zersplittern, so, als ob es an einer beherrschenden Idee fehlte.

In zwei weiteren Konzerten spielte der große Pianist Wilhelm Backhaus das zweite Konzert für Klavier und Orchester von Bach und vier Sonaten von Beethoven, unter denen das berühmte opus 111 eine wahrhaft vollkommene Interpretation erfuhr. Bei Brahms entfaltete Backhaus besonders im Tempo eine jugendliche Gestaltung in seinem Spiel, die für einen Mann seines Alters wirklich erstaunlich ist.

Eine wichtige Folge von Aufführungen wird im Teatro della Cometa angekündigt, einem zwar kleinen, aber entzückenden Saal, der in einem Palast des alten Rom zu Füßen des Campidoglio neben dem Teatro Marcello gewonnen wurde. Das Eröffnungskonzert wurde getragen von dem Pianisten Benedetti-Michelangeli, der sich wieder einmal als ein wunderbarer Gestalter der unwägbaren Klänge Debussys und Ravels zeigte. Absolut untadelig seine Technik — es handelte sich bei ihm um eine Perfektion, die aus ununterbrochenem Studium gewonnen wurde — und überlegen seine Interpretation. Wenn in den „Images“ von Debussy oder den „Valse“ von Ravel ein gewisser Glanz fehlte, so war dies nicht die Schuld des Pianisten und noch viel weniger die seines überlegenen Spiels, sondern der Mangel wurde durch eine besondere Ausstattung des Raumes hervorgerufen, der zuviel Vorhänge und zuviel Samt enthielt.

In einer weiteren Aufführung wurden zwei Werke russischer Komponisten dargeboten: „Peter und der Wolf“ von Serge Prokofieff und „Die Geschichte vom Soldaten“ von Igor Strawinsky. Das erste Stück hörte man in seiner ursprünglichen Form, das heißt: als konzertante Suite, ohne Szene und ohne irgendwelche choreographische Gestaltung, wie es mitunter gebräuchlich ist. Uns erscheint es richtig, daß, wenn man die ursprüngliche Idee des Komponisten respektiert, das instrumentale Spiel der Solisten besonders klar und überzeugend wirkt. In der ausgezeichneten Strawinskyschen Partitur werden Erinnerungen an den ersten Weltkrieg und besonders an die Jahre 1917–1918, die für den russischen Komponisten eine Zeit wirklicher Trostlosigkeit darstellen, zum Klingen gebracht. Damals schufen Strawinsky und

Ramuz dieses Stück Musiktheater, das wirklich als „improvisiert“ gedacht war. Aber die wahre Improvisation liegt nicht auf der Seite der Technik, sondern im Text des Dichters und in Strawinskys Musik. Bei der gegebenen Beschränkung der Bühne hatte der Regisseur Giorgio Strehler hundert Probleme zu lösen. Er hat sie bewältigt, indem er die nicht leichte Aufgabe des „Sprechers“ übernahm. Eine mutige Tat, die an sich wenig Wert hätte, wenn sie nicht entscheidend für die Aufführung geworden wäre. Strehlers Stimme ist Musik und dies nicht nur im rhythmischen Sinne. Die Werke von Prokofieff und Strawinsky hatten einen vollen Erfolg zu verzeichnen, besonders auch dank der vollkommenen Wiedergabe durch Nino Sanzogno mit dem Orchester des Römischen Rundfunks.

Mario Rinaldi

... Neues Paganini-Konzert Siena

Zu dem ausgedehnten, den ligurischen und piemontesischen Komponisten gewidmeten Programm der vergangenen Seneser Festwoche kam als Überraschung die Uraufführung eines Paganini-Konzertes für Violine und Orchester. Dieses Konzert

wurde von Mompellio instrumentiert, ganz im Stile anderer Paganini-Konzerte, freilich recht oft ein wenig zu dick und zu pompös in den Farben, aber im ganzen so echt, wie es sich Paganini gedacht haben mag. Es handelt sich bei diesem Werk um die beachtliche Leistung eines virtuosensolisten, der für sich und sein Instrument ein Konzert komponierte, das Gelegenheit gibt zu glänzen, das aber doch gekonnt und in Durchführung und Aufbau eine wirkliche Leistung ist. Ein echter Paganini also, zu dem von R. Principe eine Kadenz geschaffen wurde, an der sich Paganini vermutlich erfreut hätte und die der junge Franco Gulli ohne jede Mühe meisterte, wie er überhaupt dieses äußerst melodiöse, aber nicht ohne Schwierigkeiten zu interpretierende Werk glänzend absolvierte. Der Wert dieser Kadenz des Leiters des venezianischen Konservatoriums liegt in ihrer Brillanz und Klarheit. Im übrigen zeigt das Konzert, vor allem im zweiten Satz, einem Andante sostenuto, sehr einfache thematische Mittel, fußt oftmals auf Tänzen und verwendet Themen aus anderen Werken, etwa aus der Warschauer Sonate.

O. G. de St. Andrée

MUSICA-UMSCHAU

Klare Begriffe

Unter einer Uraufführung versteht man nach allgemeinem Sprachgebrauch die erste Aufführung eines Werkes überhaupt. Ist dieser Tatbestand nicht mehr gegeben, so verwendet man den Begriff der Erstaufführung, der stets eine örtliche Bindung mit einschließt, so daß damit die erste Aufführung etwa in einer bestimmten Stadt gemeint ist.

Leider werden aber gerade diese Grundbegriffe vielfach verunklart und durch Erweiterungen und Zusätze mehr oder minder verschwommen gemacht. So hat es sich eingebürgert, von einer Welturaufführung zu sprechen, ein Pleonasmus, der durch nichts gerechtfertigt ist, denn es sollte eben keine ländermäßige Begrenzung des Wortes Uraufführung geben. Durch eine solche Bezeichnung wird das Ereignis übersteigert, der ursprüngliche Wortsinn herabgesetzt. Anders liegen die Verhältnisse bei einer Erstaufführung. Hier kann sehr wohl durch Zusätze eine nähere Erläuterung gegeben werden, wenn es sich um raummäßige Bindungen handelt. Es ist also möglich, von einer französischen, deutschen, italienischen Erstauf-

führung zu sprechen. Die Kennzeichnung unterbleibt meist, wenn es sich um eine örtliche Erstaufführung handelt. Schwierig aber werden die Verhältnisse dann, wenn verschiedene Institute am gleichen Ort das Werk zur Wiedergabe bringen. Dann ist wohl nicht mehr von einer Erstaufführung etwa bei den Philharmonikern oder bei den Symphonikern zu sprechen, sondern es sollte, sofern nötig, dafür der Begriff „Zum ersten Male“ angewendet werden. Diese Formulierung betont zwar den Novitätencharakter des Werkes für das jeweilige Institut, trägt aber nicht die Merkmale einer Erstaufführung überhaupt.

Der Zusatz „Zum ersten Male“ bewährt sich auch dann, wenn das Werk erstmals in einer bisher noch nicht vorgelegten Fassung oder Bearbeitung erklingt. Man sollte also nicht von einer Uraufführung der Urfassung, der Neufassung, der vollständigen Fassung, der umgearbeiteten Fassung, der neuen Bearbeitung sprechen, da ja stets Teile von dem Werk bereits erklingen sind. Glücklicher wäre es vielleicht zu sagen: zum ersten Male in der neuen deutschen Übertragung, zum ersten Male in neuer Bearbeitung.

Am wenigsten klar ist vielleicht der Begriff der Premiere umrissen. Vorwiegend auf Bühnenaufführungen beschränkt, kann sich dahinter praktisch vielerlei verbergen: eine Uraufführung, eine Erst-aufführung, eine Aufführung zum ersten Male, eine Neueinstudierung, eine Neuinszenierung, eine Wiederaufnahme in den Spielplan. Man sollte auch hier auf Klarheit der Begriffe drängen. r.

IN MEMORIAM

Johann Rudolf Zumsteeg

Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages

Zwei Jahrhunderte runden sich, daß am 10. Januar im Odenwald ein Soldatenkind geboren wurde, das zum größten deutschen Balladenkomponisten vor Loewe und Schubert werden sollte. In der Stuttgarter Carlsschule Freund und Leidensgefährte Daneggers und Schillers, fand er vom Bildhauer- zum Musikerberuf und wurde 1792 herzoglich württembergischer Hofkapellmeister, der für die dortige Musikbühne stattliche Melodramen und Singspiele geliefert hat. Doch liegt das Hauptgewicht des wackern Mannes in seinen Beiträgen zur schwäbischen Liederschule, wo er seine verwandt volkstümlichen Mitstreiter Daniel Friedrich Schubart und Christof Reineck beträchtlich an Qualität überwuchs. Wie feinsinnig er Form und Inhalt zu gegenseitiger Deckung zu bringen verstanden hat, lehrt etwa seine Vertonung von Schillers „Ritter Toggenburg“: so lange die erzählte Handlung in balladischem Fluß bleibt, wählt er Durchkomposition; als diese sich zu lyrischem Zustand verfestigt, geht er unvermerkt zu strophischen Kreisen über. In seinen Vertonungen Bürgers verwendet er gleich Johann André und Kuntzen das Motivmaterial am Epos entlang, wie eine Filmmusik auf Kosten der Form illustrierend, was bald danach den Reichardt-Jünger Loewe zu edler Sparsamkeit und höherer Variationskunst aufrief. Doch macht die Frische und Plastik von Zumsteegs Balladen und Liedern die liebevolle Begeisterung zumal seiner schwäbischen Zeitgenossen voll verständlich. Er trat erneut ins Licht der Geschichte, als Sandberger und Mandyczewski entdeckten, daß der Jüngling Franz Schubert in seinen frühesten Arbeiten bis in unverkennbare Notenzitate hinein (man sehe z. B. seinen Erstling „Hagars Klage“) als Zumsteegs begeisterter Gefolgsmann ihm mehr als den älteren Wiener Liedklassikern angehangen hat. 1902 erhielt er durch Ludwig Landshoff eine gründliche Monographie und Beispielsammlung; Fritz Jöde

brachte ihn durch eine Auswahl — wie seinen Berliner Zeitgenossen Johann Abraham Peter Schulz — der Jugendbewegung ins Bewußtsein. Man sollte auch sein Cellokonzert angesichts der Seltenheit dieser Literatur wieder versuchen. Die Kirchenkantaten sind kaum mehr zu retten, da diese Gattung damals bereits abgeblüht war. Aber seine Ossiangesänge zeigen ihn als einen der wenigen echten Musikzeugen von „Sturm und Drang“. Seine Tochter Emilie folgte ihm ähnlich als brave Liederepigonin nach, wie Reichardt in seiner Luise die liebenswerte Nachsängerin seines lyrischen Schaffens gefunden hat.

Hans Joachim Moser

Eduard Künneke

Meditationen über die Operette

Wenn sich am 27. Januar 1960 der Geburtstag von Eduard Künneke zum 75. Male jährt, mag das ein Anlaß sein, zu überdenken, wie es jetzt um das Kunstgebiet bestellt ist, dem seine Lebensarbeit gegolten hat. Künnekens Oeuvre umfaßt die Musik von 32 Bühnenwerken, die mehr oder weniger alle dem Genre der Operette zugehören, mögen sie auch als komische oder heitere Opern, als Singspiele oder sonstwie bezeichnet worden sein. Es darf als ausgemacht gelten, daß keiner der modernen Operettenkomponisten satztechnisch bessere Arbeit geleistet hat als Künneke. Indes, wenn wir die Spielpläne der Musiktheater befragen, was davon noch lebt, dann müssen wir eingestehen, daß der Wandel der Zeit sich nicht nur Künneke gegenüber desaströs ausgewirkt, sondern dem gesamten Gebiet der Operette einen fürchterlichen Stoß versetzt hat.

Die Gründe, die dem Bestand der Operette gefährlich wurden, sind sehr komplexer Natur. Die Operette selbst hatte sich gewandelt: Mit der Sentimentalität war ein operettenfremdes Element in sie hineingetragen worden. Den melancholisier-ten Stoffen ermangelte die Lustigkeit. Wirklich leichte Musik wiesen nur noch die Buffoduetten auf, die mit der Handlung kaum mehr zusammenhingen, während sich der Trend zum opernhaften Arioso und das tenorale Startum in ständiger Wechselwirkung aneinander hochgesteigert hatten. Zugleich war eine parallel laufende Linie von Operetten geringerer Art nur auf billiges Amusement erpicht, dem mit Reihenabwürfen von Schlagern gefrönt wurde. Überladene Revueaufmachung schmeichelte dem Auge in dem Bemühen, es dem Film gleichzutun. Damit gelangte man zu dem

gleichen gigantischen, in seiner Leere nicht mehr zu unterbietenden Kitsch wie der Film.

Die Kostümoperette der Klassik, durch die ersten Werke von Lehár, Straus und Kálmán vermeintlich für immer verschleudert, war in Stoffen wieder-gekehrt, deren fragwürdiger Historismus die Bühnen mit Maria Theresia, Katharina, Nelson, Paganini, Goethe bevölkert hatte. Andererseits hatte es sich herausgestellt, daß der um 1905 so freudig begrüßte Typ einer naturalistisch in der Gegenwart spielenden Operette mit Lebensnähe nichts zu tun hatte, denn die Emphase, mit der sich die Sängerpaare ansangen, kontrastierte zu der sachlichen Art, die mittlerweile zwischen Liebenden Platz gegriffen hatte. Je echter der Überschwang seitens der Komponisten gemeint war, desto unglaublicher wirkte er. Einer ungleich stärkeren Wandlung waren ganz allgemein die Formen abendlicher Unterhaltung unterworfen. Klangliche Sensationen fragwürdiger Art wie Juke boxes, Jazz Sessions, Gangsterfilme und Schlagerparaden warben um die Gunst der Massen. Neben den Tänzen der Zeit — Rock'n Roll, Raspa, Kalypso, Chachacha — nehmen sich Foxtrott und Tango recht gemessen aus, während Walzer, Polka und Mazurka nahezu die Patina antiker Tempeltänze tragen.

Als Künneke 1921 die damals noch recht undeutlich konturierte Bezeichnung „Jazz“ im „Vetter aus Dingsda“ gebrauchte, hatten seine munter synkopierten, den amerikanischen Schlager der Ragtime-Zeit angeglichenen Zweivierteltakt-Tänze mit diesem inzwischen übertrieben hochgespielten Begriff so gut wie nichts zu tun. Künneke, der den Klang des Saxophons liebte, wollte verhindern, daß die Operette den Anschluß an die Musik der Bands, die ganz Europa faszinierte, verlöre. Aber da hatten die Operettenkomponisten, die bis dahin als die wichtigsten Tanzlieferanten fungiert hatten, als solche eigentlich schon ausgespielt. Durch die Bemühungen, den Sound der Jazzbands in die Operette zu retten, waren die Bühnen nur in Verlegenheit gebracht worden. In den Theaterorchestern gab es weder Saxophone noch Klaviere, keine Banjons, Gitarren, Tamtams und andere Jazzinstrumente. Die Operette sträubte sich gegen den Amerikanismus. Es kam denn auch so, daß die Komponisten bald wieder zur herkömmlichen Orchesterbesetzung zurückkehrten. Er klingt heute Operettenmusik, so ist das für die älteren Generationen wie eine Rückerinnerung an versunkene Zeiten. Die jüngeren Jahrgänge, die einen Dixieland-Onestep auf Anhieb von einem Mainstream-

Quick unterscheiden, werden die neuesten Movie-Hits besser kennen als den Lagunen- oder den Ballsirenen-Walzer.

Man hat in der Musical comedy so etwas wie eine neue Metamorphose der Operette erblicken wollen. Aber das Musical, in dem der Tanz zur Akrobatik, der Spaß zur Clownerie und die Kostüme zur Modenschau wurden, das nur Sprechgesang und kaum die für Sänger komponierten Kantilenen kennt, ist mit seinen für die Schallplatten erfundenen, „discogenen“ Songs eher Varieté als Theater. Die Namen der in Europa bekannt gewordenen Musicals wie „Kiss me, Kate“, „May Fair Lady“ und „West Side Story“ samt den in diesen Stücken auftretenden Unterweltypen der Gangs erweisen die rettungslose Amerikanisierung unserer Unterhaltung.

Wenn es hochkommt, mögen es gegen fünfzig Operetten aus dem seit 1858 vollendeten Jahrhundert sein, die den Grundstock des Operetten-Repertoires von heute bilden. Alle anderen drohen mit rapider Geschwindigkeit in einem Abgrund der Vergessenheit zu versinken, aus dem es nur dann ein Entrinnen gibt, wenn eines der mißkannten Stücke, von einem mutigen Theatermann hervorgeholt, einen guten Kassenerfolg aufweist, der andere Bühnen animiert, den Versuch zu wiederholen.

Unter Künnekes Operetten erfreut sich der „Vetter aus Dingsda“ mit dem weltbekannten, reizenden Gutenacht-Lied „Ich bin nur ein armer Wanderesell“ noch bester Pflege. Im Gesamtbestande der jetzt gängigen Operetten steht sie der Aufführungsziffer nach an 9. Stelle. Auch „Glückliche Reise“ konnte sich, wenn auch viel weiter zurückliegend, gut halten. Andere wie „Liselott“ oder „Lady Hamilton“ sind nur in der Rubrik „ferner liefern“ zu finden. Künnekes Bemühen, im Konzertsaal Fuß zu fassen, wurde überschattet von seinem Ruf als Operettenkomponist. Heute ist es der Rundfunk, dem die Pflege der Werke Künnekes als nobile officium anheimgegeben ist. Seine Ouvertüren, Suiten, Orchesterlieder und Ballettmusiken, vor allem aber die eigens für den Rundfunk komponierte „Tänzerische Suite“ haben nicht ihresgleichen. Gerade in diesen Parerga ist die Kunst Künnekes am besten dokumentiert.

Edmund Nick

Gerard Hoffnung

Gerard Hoffnung, eine der vielseitigsten Begabungen des englischen Musiklebens, ist kürzlich 34-jährig in einem Londoner Krankenhaus gestorben.

Der in Berlin Geborene, der mit seinen Eltern als Kind nach England übersiedelte und seine geistige und künstlerische Entwicklung seiner Wahlheimat verdankte, ist gleichermaßen als Karikaturist wie als Musiker, als Rundfunkmann wie als Konzertveranstalter bekannt geworden. Der Zeichner Hoffnung war ein Humorist von hohen Graden. Drei seiner sechs Bändchen mit musikalischen Karikaturen sind inzwischen auch in Deutschland erschienen. Der Musiker Hoffnung wirkte als Tubabläser in einem Londoner Orchester und trat im Fernsehen und im Konzertsaal erfolgreich auch als Solist auf. Den Gipfel seiner äußeren Karriere stellen die beiden Music-Festivals dar, die er unter Mitwirkung der bedeutendsten englischen Komponisten und unter jubelnder Begeisterung eines ganzen Landes 1956 und 1958 als riesigen musikalischen Spaß, aber mit dem ernstesten Hintergrund der höchsten Steigerung seines Kampfes gegen falsches Pathos und geheuchelte Würde in der Royal Festival Hall in London veranstaltete. Derselbe Mensch aber, der als Solist des von ihm angeregten und uraufgeführten „Konzerts für Dirigenten und Orchester“ von Francis Chagrin solch ungeteilten Erfolg hatte, daß er als Clown Grock und Grouche gleichgestellt und zu Gastspielen in anderen europäischen Ländern eingeladen wurde, verbarg hinter einem fröhlichen Äußeren einen tiefsten, religiösen Menschen, einen gläubigen Baptisten, einen heißgeliebten regelmäßigen Besucher des Londoner Gefängnisses Pentonville, dessen Insassen er durch sein befreiendes Gelächter und seine seelische Unverwundlichkeit aufrichtete . . . Gerard Hoffnung ist nicht mehr auf Erden. Sein köstliches Werk aber wird für ihn zeugen, und seine Freunde werden den Menschen nie vergessen.

Das „Hoffnung Music Festival“ von 1956, das dritte der bisher in Deutschland erschienenen Bändchen (Albert Langen/Georg Müller, München), enthält wieder einen herrlichen Reichtum der absurdesten Einfälle, die von der so liebevollen wie boshaften Aufmerksamkeit Hoffnungs für das Komische im Menschen zeugen, soweit er sich als Musiker betätigt. Hoffnungs Cartoons sind im höchsten Maße originell, ihre Komik ist unnachahmlich und einzigartig, dabei in ihren Wirkungen außerordentlich vielfältig. Die meisten unter ihnen enthalten selbst für den aufmerksamen „Leser“ irgendeinen Spätzünder, eine unerwartete Pointe, über die man vielleicht erst beim zweiten Betrachten stolpert, um dann schallend zu lachen oder befriedigt zu schmunzeln. Der Möglichkeiten sind

unendlich viele, und unter den Dirigenten, Sängern und Solisten finden sich die überraschendsten Kostbarkeiten. Hier sei nur auf den besessenen den Stachel seines Instruments traktierenden Cellisten hingewiesen (in dem der Musikfreund Casals erkennt!), auf seinen weniger berühmten Partner, der in schöner Orchesterroutine gar dem Notenständer Musik zu entlocken sucht, auf die Schlagzeuggruppe, die sich die Langeweile einer 350 Takte dauernden Pause auf erheiternde Weise vertreibt, auf den in rührender Trauer durch das Gitter seines Glockenspiels blickenden armen Kerl, dem man am liebsten helfen möchte, und schließlich auf die Reihe der weltberühmten Dirigenten. Wem jemals würdiges Pathos auf die Nerven gegangen ist, der betrachte den stimmungsgewaltigen Festspielchor, wer Sinn für geistvollen Unsinn hat, der wird an der ereignisreichen Schlachtensymphonie seine Freude haben. Wer Hoffnungs Zeichnungen einmal gesehen hat, dem bietet künftig auch das langweiligste Konzert reizvollste Abwechslung, weil er seine Mitmenschen, Konzertbesucher wie Musiker, mit neuen Augen, mit einem aufmerksamen Sinn für das gelegentlich unsagbar Komische menschlichen Wesens zu betrachten vermag.

Wilfried Brennecke

BLICK IN DIE WELT

Bulgarische Volksmusik

Der musikalisch interessierte Reisende stellt in Bulgarien mit Überraschung ein reges, deutschen Vorstellungen entsprechendes Konzert- und Theaterleben fest. Er läßt sich erstaunt berichten, wie viele Sinfonieorchester und Theater nach dem Kriege neben dem bis dahin einzigen in Sofia entstanden sind, und kann sich selbst von der guten Qualität dieser Einrichtungen überzeugen. Er hört von der großen Bewegung des Laienmusizierens (auf je 1000 Einwohner kommt ein Laienchor oder -orchester), und wenige Kilometer außerhalb der Großstadt stellt er dann ein wenig neidisch fest, daß die bulgarische Volksmusik noch heute eine erstaunliche Lebendigkeit im Volke besitzt.

Um das zu verstehen, muß man die Geschichte Bulgariens ein wenig kennen. Die antiken Thraker waren die geschichtlich ältesten Bewohner des Landes. Im 7. Jahrhundert wanderten die Urbulgaren aus Südrußland ein. Das mittelalterliche Königreich mit seiner alten malerischen Hauptstadt Tarnovo stand seit dem Ende des 14. Jahrhunderts unter türkischer Herrschaft. Im 15. und 16. Jahrhundert erhielt Sofia als wichtiges Verwaltungszentrum auf dem Balkan und vor allem



Bulgarische Fidel (Gadulka, Gussla)

Südbulgarien durch Moscheen, Minaretts, Karawansereien und Basare einen orientalischen Einschlag, der zum Teil bis heute erhalten blieb. Trotz etwa 500jähriger türkischer Herrschaft blieb das bulgarische Brauchtum fast unbeeinflusst von orientalischen Elementen. Die Volkskunst und Volksmusik war im Gegenteil eines der wirksamsten Mittel gegen die fremde Unterdrückung und diente als heiligstes Gut zur Bewahrung der nationalen Eigenart. Aus diesem zähen Festhalten an der Überlieferung erklärt sich z. T. auch das hohe Alter der Volksmusik. Die Bindung des Volksliedes an Arbeit und Brauchtum ist noch außerordentlich eng. In den abgeschlossenen Gebirgstälern haben sich oft noch Gesänge erhalten, deren Entstehung in die vorchristliche Zeit weist. So kennt man noch vereinzelt Lieder (z. B. Regengesänge, Gesänge zur Feldarbeit), die ihrer ganzen Struktur nach dem Fruchtbarkeitszauber früher Hirten- und Pflanzestämme angehören. Die magische Funktion wird erkennbar in der beschwörenden, kehligen Vortragsweise mit Glissandi und merkwürdig glucksenden Lauten. Die archaische Abstammung wird auch aus dem eigenartigen Melos deutlich. Die bulgarische Volksmusik kennt weder die musikalische Temperatur noch Durtonart, Chromatik, Harmonik und Instrumentarium, wie sie Mittel- und Westeuropa seit Jahrhunderten entwickelt hat. In der Melodiestructur sind Tetrachord- und Pentachordbildungen vorherrschend, die übermäßige Sekunde spielt eine große Rolle. Einstimmige Lieder enden häufig mit einer Klangverbreiterung der Finalis, einer Aufspaltung in den Zweiklang. In Westbulgarien (bis nach Saloniki) wird dabei der Sprung in die Septime bevorzugt. Gelegentlich erscheint auch noch eine primitive Mehrstimmigkeit mit Sekundparallelen, häufiger mit Quint- oder Quartparallelen. Nach Art der Bordunpraxis ausgehaltene Töne kann man ebenso beobachten wie polyphone Formen

der primitiven Mehrstimmigkeit bei den verschiedenen Arten von Wechselgesängen. Viele ältere Gesänge — besonders die epischen — sind rhythmisch sehr frei und haben einen traurig-klagenden, elegischen Charakter, der durch die Art der Melodik hervorgerufen wird (übermäßige Sekunde, langausgehaltene Töne und reiche Fiorituren an bestimmten Haupttönen).

Das Charakteristischste und zugleich Reizvollste aber an der bulgarischen Volksmusik ist der Rhythmus. Asymmetrische Taktarten, durch verlängerte Taktzeiten entstanden, herrschen vor. Sie werden wie vor Jahrhunderten von den Sängern, Musikanten und Tänzern auch heute noch mit einer Sicherheit musiziert und getanzt, so der vor allem in der Dobrudscha beheimatete $7/8$ -Razeniza wie der ausgesprochene Männertanz Kopaniza im $11/16$ -Takt. Diese Tänze und auch manche Volkslieder werden von den einheimischen Volksmusikinstrumenten ein- oder mehrstimmig begleitet. Der Dudelsack (Gaida), von altersher mit den Hirtenkulturen verbunden, ist heute in Bulgarien vor allem im Rhodope-Gebirge noch im Gebrauch. Dort und in Thrazien bevorzugt man statt des gewöhnlich scharftönigen Zungenklanges einen weichen, gemilderten musetteartigen Klang, der das oft virtuose Spiel auf diesem Balginstrument angenehm klingen läßt. Die bulgarische Fidel (Gadulka, gelegentlich auch Gussla genannt) mit ihrem birnenförmigen Korpus und den Saiten, die beim Spielen mit den Fingernägeln seitwärts gedrückt werden, ist das bekannteste Streichinstrument. Es wird beim Spielen auf dem linken Knie aufgestützt und mit einem Rundbogen gestrichen. Der flageolettartige Ton hat einen hellen, durchdringenden Klang. Eines der ältesten Instrumente ist die Hirtenflöte (Kawal). Die etwas über 1 m lange Längsflöte wird ohne Mundstück geblasen und verfügt wie der Dudelsack über zwei Oktaven Tonumfang. Selbstverständlich wurden diese und auch andere Instrumente (Zupf- und Schlaginstrumente, Glocken) von den Bauern und Hirten selbst gebaut und gespielt. Hört man solche bulgarischen Volkslieder und Tänze, ist man erstaunt über den großen, noch lebendigen Reichtum der bulgarischen Volksmusik, überrascht von der Fremdartigkeit mancher Melodien und hingerissen von der Vielfalt der Rhythmen. Sind bisher nur relativ wenig Namen von bedeutenden bulgarischen Komponisten, Dirigenten, Sängern und Instrumentalisten bekannt geworden, so nimmt ihre Zahl doch ständig zu. Bulgarien ist im Begriff, ein „Musikland“ zu werden.

Hans Rudolf Jung

ZUR ZEITCHRONIK

Amerikanisches Fernsehen

Die NBC Opera Company begann ihr 11. Fernsehjahr mit einer etwas naiv inszenierten Aufführung von „Fidelio“, die beim Betrachten den Wunsch reifen ließ, daß man Operaufführungen im Fernsehen zumindest ebensoviel Vorbereitungsarbeit widmen sollte wie den sanft entschlafenen Quiz-Programmen. Die NBC Fernseh-Oper fing vor mehr als einem Jahrzehnt vielversprechend als „Workshop“ an und erreichte vor etwa zwei Jahren einen künstlerischen Höhepunkt, der heute leider überschritten erscheint. Nach den höchsten Ambitionen, nach Uraufführungen und Erstaufführungen für USA, wie Prokofieffs „Krieg und Frieden“, Richard Strauß' „Ariadne“, bietet die Operngruppe in der Wintersaison 1959/60 außer „Fidelio“ nur noch „Amahl und die Besucher der Nacht“, die traditionelle Weihnachtsdarbietung, „Cavalleria rusticana“ und „Don Giovanni“. Das ist rein zahlenmäßig ein Rückschritt gegenüber dem Sechs- bis Achtoperprogramm früherer Jahre, offenbar von Sparsamkeitswellen bedingt, wie sie von Zeit zu Zeit über amerikanische Betriebe hereinbrechen.

Die National Broadcasting Company hat über 10 Jahre hindurch bewußt Verluste getragen, um die Oper am Leben zu erhalten. Sie hat erstklassige Aufführungen geboten und den Opern-Fernsehtil durch peinlichst genaue Pionierarbeit zu einem Höhepunkt entwickelt, während sich deutsche Fernseh-Produzenten noch immer darüber streiten, ob man Opern in Direktaufnahme oder „Playback“ senden soll.

Programme ohne „Sponsor“ (einer Firma, welche die Sendung mit Werbung durchsetzt und dafür die Kosten übernimmt) sind in Amerika nicht haltbar. Manchmal wird ein „sponsorloses“ Programm im Fernsehen ausprobiert, um den Widerhall zu testen und eventuell einen Sponsor zu finden. Solche Programme halten sich höchstens ein bis zwei Monate. Die NBC-Oper hat sich ein Jahrzehnt bewährt, nur weil die Leitung der National Broadcasting Company eine kulturelle Leistung im Fernsehen vollbringen wollte. Sie gewann der Oper zahlreiche Freunde aus den Kreisen jener naiven Millionen Amerikas, die sich unter der Bezeichnung „Oper“ überhaupt nichts vorstellen konnten. In dieser intellektuellen Wüste hat NBC eine Oase errichtet, die jetzt gefährdet erscheint. Die Gefahr liegt in der Rückentwicklung, die offenbar eingesetzt hat und den Pessimismus

berechtigt, den schaffende Künstler in den USA immer wieder an den Tag legen.

Die breite Masse Amerikas kennt die Erbauung des menschlichen Daseins durch Kunst — gleich welcher Art — überhaupt nicht. Diese Masse kann durch Fernsehen erfaßt und geformt werden, und ihre Unwissenheit könnte durch zielbewußte und geschickte Lenkung in das Gegenteil verkehrt werden. NBC's Opera Company gab durch die Aufführungen vergangener Jahre diesen Massen zumindest auf einem Gebiet der Kunst wertvolle Leistungen, die diese mit einem gesunden Instinkt dankbar aufnahmen. Nun haben sich offenbar Strömungen bemerkbar gemacht, die der Oper die ihr zugewiesene Zeit am Sonntag vormittag oder nachmittag auch nicht mehr gönnen und auch diese paar Stunden im Jahr kommerziellen Sendungen zuführen wollen.

Das gesamte Fernsehwesen der USA befindet sich zur Zeit im Stadium der Reorganisation. Das Wahrzeichen ist der große Besen. Der Quiz-Skandal, der im vorigen Herbst losbrach, setzte eine Maschinerie in Bewegung, die nacheinander auf andere Gebiete und andere Mißstände des Fernsehens übergriff und eine Bereinigung erzwang. Der Schwerpunkt dieser Säuberungsaktion muß auf dem Gebiet der kommerziellen Sendungen liegen, und das berechtigt zur Hoffnung, daß die wenigen künstlerischen Bestrebungen innerhalb des amerikanischen Fernsehens, wie die NBC Opera Company, wieder die Oberhand gewinnen könnten. In Amerikas Bibliotheken findet man außerhalb der Schulzeit zahlreiche Teenager, die nach Bildung hungern. Das Fernsehen könnte diese Minorität in eine Majorität verwandeln und damit nicht nur künstlerisch sondern auch soziologisch seine Daseinsberechtigung beweisen.

Bert Reisfeld

Harfenfestspiele in Jerusalem

Einem Harfenwettbewerb in Israel, dem Land der Bibel, lag die Idee der engen Verbundenheit des königlichen Psalmisten mit dem Saitenspiel zugrunde, das im hebräischen Bibelurtext „Newel“ genannt wird und das zweifellos ein Vorgänger der modernen Harfe war. Am Vorabend des Wettbewerbs wallfahrtete man zum Zionsberg in Jerusalem, wo sich nach der Überlieferung das Grab König Davids befindet. Diese Ehrung des symbolischen Schutzherrn der Harfenspieler war ein schöner Auftakt zum ersten internationalen Treffen. 34 junge Musiker aus 12 Ländern präsentierten sich einer Jury, der die größten Harfenisten

unserer Zeit angehörten, so Marcel Grandjany und Carlos Salzedos (Vereinigte Staaten), Maria Korchinska (England), Rose Spier und Phia Berghout (Holland), Nicanor Zabaleta (Spanien) und Pierre Jamet (Frankreich). Außerdem stellten sich der Jury unter dem Vorsitzenden Frank Pelleg die bedeutenden israelischen Komponisten Paul Ben-Haim, Oedon Partos, Josef Tal sowie die Harfenistin des Israel Philharmonischen Orchesters, Klara Sarvas-Weisgerber, zur Verfügung.

Das hohe Niveau des Wettbewerbs entsprach den gleichfalls hohen Anforderungen an Virtuosität und Musikalität der Teilnehmer, von denen mehr als die Hälfte sich einen Platz im Endstadium erspielen konnten. Der erste Preis wurde der 19-jährigen Susanna Mildonian aus Venedig zugesprochen, deren Spiel technische Vollkommenheit, höchste künstlerische Reife und vollendete Podiumssicherheit offenbarte. Hier ist ein überragendes Talent, dessen Entdeckung allein die Abhaltung des Harfenwettbewerbs musikalisch gerechtfertigt hätte. Außer dem Siegerpreis, einer Lyon- und Healy-Harfe, fielen der jungen Künstlerin eine Reihe von Einladungen zu Konzerten mit bedeutenden europäischen Orchestern in den Schoß. Den zweiten Preis erhielt Susan McDonald (Vereinigte Staaten), den dritten Edward Witsenburg (Holland). Mit einem Festkonzert in Jerusalem, dem Israels Präsident Ben-Zwi beiwohnte und in dem die drei ersten Preisträger mit dem Kol-Israel Orchester, dem Orchester des israelischen Rundfunks, auftraten, ging dieses ungewöhnliche musikalische Ereignis würdig-festlich zu Ende.

Standen die Fachleute dem zu erwartenden Publikumserfolg eines Harfenwettbewerbs vorerst skeptisch gegenüber, so konnte solch ein künstlerisches Erlebnis seine Wirkung auf das Laienpublikum nicht verfehlen. Niemand war wohl mehr überrascht als die Veranstalter selbst, als Tag für Tag Hunderte von Zuhörern das Auditorium Maximum der Hebräischen Universität in Jerusalem füllten, um dem Verlauf des Wettbewerbs zu folgen. Die Harfe als Soloinstrument und ihre fast unbekannte Literatur wurden vom israelischen Konzertpublikum sozusagen über Nacht neu entdeckt. Man beschloß einstimmig, eine internationale Harfengilde zu bilden, deren Zentrale ihren Sitz in Jerusalem haben soll. Im Jahre 1962 werden dort die zweiten Internationalen Harfenfestspiele stattfinden, die nunmehr alle drei Jahre in der Stadt König Davids abgehalten werden sollen.

Shabtai Petrushka

Musikfeste 1960

Wiesbaden: 1.—19. Mai
 Florenz: 8. Mai—30. Juni
 Prag: 12. Mai—3. Juni
 Bordeaux: 20. Mai—5. Juni
 Stockholm: 28. Mai—14. Juni
 Wien: 28. Mai—26. Juni
 Zürich: Juni
 Helsinki: 7.—18. Juni
 Straßburg: 9.—23. Juni
 Holland: 15. Juni—15. Juli
 Granada: 24. Juni—4. Juli
 Dubrovnik: 1. Juli—31. August
 Aix-en-Provence: 9.—31. Juli
 Bayreuth: 23. Juli—25. August
 Santander: 25. Juli—31. August
 Athen: 1. August—15. September
 München: 7. August—9. September
 Luzern: 13. August—7. September
 Besançon: 1.—11. September
 Venedig: 12.—26. September
 Perugia: 18. September—2. Oktober
 Berlin: 18. September—4. Oktober
 Kassel: 7.—10. Oktober

PORTRÄTS

Albert Schweitzer 85 Jahre

Am 14. Januar begeht der „Urwalddoktor“ den 85. Geburtstag in seinem geliebten Lambarene, umgeben von Helfern, Patienten und Tieren, fern und doch nahe allen denen, welchen sein Leben, Denken und Werk geholfen hat, ihren Lebensmut zu bewahren und ihrem Leben einen Sinn zu geben. Die Musik hat als erstes seiner mannigfachen Arbeitsgebiete seit früher Kindheit eine richtunggebende Rolle in Schweitzers Leben gespielt und bis auf den heutigen Tag ihre entscheidende Stellung in seinem Dasein beibehalten. Auf vier Gebieten musikalischen Schaffens hat Schweitzer Leistungen vollbracht, deren Bedeutung weit über die zeitlichen und räumlichen Grenzen ihrer Entstehung hinaus reichen: 1. Orgelspiel (Konzerte in zahlreichen Ländern, Plattenaufnahmen von Werken J. S. Bachs, Mendelssohns, Francks und Widors, Unterricht); 2. Orgelbau (richtunggebende Arbeiten zum Neubau und zur Restaurierung von Orgeln, historisch bedeutungsvolle Veröffentlichungen); 3. Bach-Forschung (umfangreiche Werke); 4. Neuherausgabe der Orgelwerke von J. S. Bach (mit Ausführungen über ihre Wiedergabe). Weniger bekannt sind Schweitzers Monographien und Aufsätze über Musiker und

Gebiete des Musiklebens, die für seinen musikalischen Werdegang bestimmend waren, wie über Eugen Münch (Organist in Mülhausen im Elsaß), über Marie-Joseph Erb (elsässischer Pianist und Organist), über Cosima Wagner, über die Geschichte des Kirchenchores zu St. Wilhelm in Straßburg, über den Straßburger Musikdirektor Ernst Münch, über Chorprobleme in Paris. — Neben seinen beiden, in Berlin ausgebildeten elsässischen Lehrern, den Brüdern Eugen und Ernst Münch in Mülhausen bzw. Straßburg, war es vor allem Charles Marie Widor in Paris, der Schweitzers Orgelspiel und Musikauffassung grundlegend beeinflusst hat. Bei Gustav Jacobsthal in Straßburg, einem Schüler Bellermanns in Berlin, studierte er Klavier und Musiktheorie; in Paris waren J. Philipp und die Elsässerin Marie Jaëll-Trautmann (Schülerin und Freundin Liszts) seine Lehrmeister im Klavierspiel. Während seiner Philosophie-Studien in Berlin arbeitete er höchst produktiv mit Carl Stumpf (Tonpsychologie) und mit den Organisten Egidii und Reimann zusammen. — Schweitzers Elsässertum und dadurch bedingte Aufgeschlossenheit gegenüber den Vorgängen auf beiden Seiten des Rheins kommt in glücklicher Weise in seiner Ausbildung ebenso wie in seinen Forschungsergebnissen und Veröffentlichungen zum Ausdruck: seine Studien über „Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst“ beweisen es, sowie sein großes Werk über J. S. Bach, das er zuerst auf Französisch unter dem Namen „J.-S. Bach, le musicien-poète“ für die Franzosen, einige Jahre später in stark erweiterter Neufassung, auf Deutsch herausgebracht hat. Schweitzers Vorbildung auf den Gebieten der Philosophie, der Theologie und der Musik hatte ihn besonders befähigt, gerade Bachs Choräle und Choralvorspiele in Wort und Ton zu interpretieren. Die Verbindung von „Musik und Medizin“ in Schweitzers Leben wird insofern durch die Tatsache erhellt, daß er den Erlös aus seinen Konzerten und dem Verkauf seiner musikalischen Veröffentlichungen als Grundstock für sein ärztliches Werk in Lambarene verwendet hat.

Erwin R. Jacobi

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Die soziale Lage der Musikstudenten

Das Sozialamt des Deutschen Bundesstudentenringes legt durch Hans Tietmeyer einen Bericht über die soziale Lage der Studierenden an den Ingenieurschulen, pädagogischen und berufspädagogischen Bildungsanstalten, Musik- und Kunst-



Albert Schweitzer

an der nach seinen Angaben renovierten Orgel in der Kirche seines Heimatortes Günsbach bei Münster im Elsaß.

Foto: Anderson (1955)

hochschulen und Werkkunstschulen in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin vor. Er erforscht die soziale Wirklichkeit der Studierenden nach deren eigenen Angaben, die auf 70 Ingenieurschulen, 42 pädagogischen und sieben berufspädagogischen Bildungsanstalten und 38 Musik- und Kunsthochschulen sowie Werkkunstschulen im Wintersemester 1957/58 mit insgesamt damals rund 58 000 Studierenden gemacht wurden. Zusammen mit beweiskräftigen Zahlenangaben werden die einzelnen Studentenschaften (Anteil an der Gesamtbevölkerung, Zusammensetzung), die Vorbildung der Studierenden, ihr Lebensalter, der Familienstand, Beruf und Beschäftigungsstand der Eltern, ferner die Lage der kriegs- und kriegsfolgeschädigten Studenten, die wirtschaftliche Lage aller Studierenden (notwendiger Bedarf, Verbrauch, Finanzierung des Studiums, Sozialleistungen, Wohnung, Ausgaben für Lehr- und Lernmittel) und ihre sonstigen Lebenslagemerkmale anschaulich dargestellt. Die Aufschlüsse, die aus den Erhebungen bei den Studenten an den wissenschaftlichen Hochschulen gewonnen werden konnten, gaben den Anlaß zu dieser Erhebung für die genannten anderen Gruppen. Es bestätigt

sich, daß diese Studentengruppen nur in geringem Umfang an der Normalisierung des Lebens Anteil nehmen konnten. Wenn auch seit 1958 manches geschehen ist, um der wirtschaftlichen Notlage der Studierenden zu steuern, so zeigen die Ergebnisse und der Kommentar dieser Erhebung doch eindeutig, daß die Verbesserung des Förderungswesens noch lange nicht alle berechtigten Erwartungen befriedigen kann. Dies gilt besonders auch für die Musikhochschulen.

Jugend im Dienste der Hausmusik

Der von der Gemeinschaft Deutscher Musikverbände in Zusammenarbeit mit dem Bund Deutscher Kunstzerzieher in Berlin durchgeführte Plakatwettbewerb zum „Tag der Hausmusik“ ist ein voller Erfolg gewesen. Auf den verhältnismäßig nicht allzu breit veröffentlichten Aufruf gingen über 700 Plakatentwürfe der Altersgruppen von 10 bis 19 Jahren ein. 13 Plakatentwürfe konnten prämiert werden. Die Preisträger wurden mit Instrumenten ausgezeichnet. Die übrigen 100 Preisträger erhielten eine Buchspende. Besonderer Dank gebührt Prof. Dr. Dietrich Stoverock sowie Dr. J. A. Soika, die in vorbildlicher Zusammenarbeit diese außergewöhnlich mühsame Arbeit vorbereiteten und durchführten. Eine Ausstellung der Arbeiten fand in dem Räumen des Schöneberger Rathauses zu Berlin statt. Dr. Soika gab ein lebendiges und interessantes Bild von der Arbeit der Jugend. Er freute sich, feststellen zu können, in welcher glücklichen Weise Musik und Kunst einander ergänzen, und ging auf die zeichnerische Gestaltung der einzelnen Plakate ein. Curt Frauendorf sprach über die Arbeit der GDM und wies darauf hin, daß diese erfolgreiche Ausstellung neue Anregungen gebracht hat.

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Der Stand der Neuen Mozart-Ausgabe

Es sind nun schon fast fünf Jahre vergangen, seit der erste Band der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) in Verbindung mit den Mozart-Städten Augsburg, Salzburg und Wien, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, der Öffentlichkeit übergeben werden konnte: am Vorabend von W. A. Mozarts 199. Geburtstag legte Dr. Ernst Fritz Schmid, der Editionsleiter der NMA, in einem Festakt des Kölner Nordwestdeutschen Rundfunks die Werke für zwei Klaviere vor. Was ist seither geschehen? Ziehen wir den Bilanzstrich unter die ersten fünf Jahre, die im

Bestehen einer großen Gesamtausgabe eine entscheidende Periode darstellen, in der sich die Organisation zu bewähren hat, in der die unvermeidlichen Kinderkrankheiten zu bestehen sind, kurz, in der die Ausgabe ihr charakteristisches Gesicht annimmt.

Insgesamt liegen bisher 18 Notenbände und 10 Kritische Berichte der NMA vor. Bis Anfang 1960 werden vermutlich noch zwei weitere Bände erscheinen können. Das ergibt umgerechnet eine Jahresfrequenz von 4 Bänden — ein Fazit, das jeden Vergleich mit der Leistung anderer Gesamtausgaben bestehen kann.

Innerhalb der geistlichen Gesangswerke (Serie I) sind erschienen die *Vespere* (Fellerer/Schroeder), die geistlichen und die freimaurerischen *Kantaten*¹ (Giegling) sowie ein Band der Oratorien, nämlich die „*Schuldigkeit des ersten Gebots*“¹ (ders.). Noch in diesem Winter zur Ausgabe gelangen dürfte das Oratorium „*Betulia liberata*“ (Tagliavini). Mindestens zwei Bände dieser Serie werden im Laufe des Jahres 1960 in Stich gegeben werden können: das *Requiem* (Nowak) und ein Band der *Kleinen Kirchenwerke* (Federhofer). — Nun zu den Bühnenwerken (Serie II). Hier liegen „*Ascanio in Alba*“¹ (Tagliavini) vor, der „*Schauspieldirektor*“ (Croll), „*Zaide*“² (Neumann †), die Schauspielmusik zu „*Thamos*“¹ (Heckmann) und — soeben erschienen — „*Apollo und Hyazinth*“ (Orel). Die Auslieferung des Opera buffa-Fragments „*L'oca del Cairo*“ (Neumann †) kann demnächst erfolgen. Auf dem Herstellungsprogramm für 1960 stehen „*Mitridate*“ (Tagliavini) und der *Ballett*-Band (Heckmann). — Aus Serie III (Lieder und Kanons) befinden sich drei Bände bereits in Arbeit, von denen der *Kanon*-Band (B. Meier) vermutlich noch im Laufe des Jahres 1960 zum Stich gefördert werden kann. — Mit vier *Sinfonien*-Bänden vertreten ist die gewichtige Serie IV (Orchesterwerke): es liegen vor Band 3¹ (W. Fischer), enthaltend KV 128—130, 132—134 und 141^a; Band 5¹ (Beck), enthaltend KV 201/186^a, 202/186^b, 121/207^a (mit der Ouvertüre zu KV 196) und 297/300^a; Band 7 (Haußwald) mit den Sinfoniefassungen der *Serenaden* KV 204/213^a, 250/248^b und 320; schließlich noch Band 9 (Landon) mit den drei letzten Sinfonien KV 543, 550 (2 Fassungen) und 551. Bereits im Stich befinden sich der *Sinfonien*-Band 4 (Beck), der *Serenaden*-Band 2 (Haußwald) und der erste Band der *Tänze* (Elvers). Diese drei Bände dürfen

¹ Kritischer Bericht ist bereits erschienen.

² Kritischer Bericht erscheint 1960.

für 1960 erwartet werden. — Die Gattung der Instrumentalkonzerte (Serie V) repräsentiert der jüngst ausgegebene 7. Band der *Klavierkonzerte* (Beck) mit den Werken KV 488, 491 und 503. Weitere Bände sind in Vorbereitung; so dürfte der abschließende Band 8 (Rehm) noch während der ersten Hälfte des neuen Jahres erscheinen. — Ungünstiger steht es mit den *Violinkonzerten* (E. Hess): hier bleibt einstweilen abzuwarten, ob sich die Quellenlage mit der Zeit vielleicht doch noch befriedigender gestaltet (z. B. müssen die Autographie von KV 216 und 218 vorläufig noch als verschollen betrachtet werden). Immerhin war es möglich, wenigstens das Konzert KV 219 im Vorabdruck als Einzelausgabe zu bieten. — Mit den *Sonaten für Orgel und Orchester*¹ (Dounias) ist die weniger umfangreiche Serie VI erschöpfend ediert, wogegen aus Serie VII (Ensemblemusik: *Divertimenti* für größere Solo-Besetzungen) noch kein Band erscheinen konnte. — Auch die Kammermusik (Serie VIII) ist bis jetzt noch recht schwach vertreten — was wiederum zu einem Teil (besonders bei den Streichquartetten und -quintetten) der ungünstigen Quellsituation zuzuschreiben ist. Erschienen sind die *Quintette mit Bläsern* (E. F. Schmid), ferner die *Klavierquintette* und -*quartette*¹ (Federhofer); ein Band *Streichquartette* (Finscher) mit den späten Werken KV 499, 575, 589 und 590 geht demnächst in Stich. — Aus der Reihe der Klaviermusik (Serie IX) konnten bislang zwei Bände vorgelegt werden: die eingangs bereits erwähnten *Werke für zwei Klaviere*¹ (E. F. Schmid) und die *Klavierwerke zu vier Händen*¹ (Rehm). In absehbarer Zeit werden sich noch die *Variationen* (K. v. Fischer) und die *Fantasien und Rondos* (Steglich) dazugesellen; wenigstens der erste dieser beiden Bände darf wohl schon für 1960 angekündigt werden. — Zu betrachten bleibt schließlich noch die umfangreiche Serie X, die als Supplement die mannigfachen Ergänzungsbände der NMA umfaßt. Daraus erscheinen voraussichtlich im Laufe des neuen Jahres der monumentale Band *Mozart, Die Dokumente seines Lebens* (O. E. Deutsch) und der Bildband *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (Zenger/Deutsch), die sich beide bereits in Herstellung befinden: Händels „*Messias*“ in der Mozartschen Bearbeitung (Holschneider) dürfte aller Voraussicht nach im Frühjahr 1960 zum Stich gelangen; auch die mühevollen Arbeit an den sog. „*Attwood-Studienheften*“ (Oldman/Hertzmann), die im Rahmen der NMA erstmals ediert werden, ist schon weit gediehen. Es braucht kaum eigens erwähnt zu werden, daß

die NMA auch sämtliche Skizzen und Entwürfe Mozarts veröffentlicht (sie werden, soweit sie sich einem bestimmten Werk zuweisen lassen, im Anhang des entsprechenden Notenbandes mitgeteilt). Gerade auf diesem Gebiete gibt es häufig Überraschungen: immer wieder geschieht es, daß bisher unbekannte Skizzenblätter auftauchen oder daß sich auf bereits bekannten Blättern bislang unbeachtet gebliebene, flüchtig hingeworfene Eintragungen nach genauer Prüfung doch noch identifizieren lassen. So gelang es beispielsweise, neue Skizzen und Entwürfe u. a. zum „Schauspieldirektor“, zum „kleinen“ A-Dur-Klavierkonzert KV 414/386^a und zum Klavierquintett mit Bläsern KV 452 zu entdecken. Nicht immer war es allerdings möglich, einen derartigen Fund noch in dem entsprechenden Notenbande zu berücksichtigen. In solchen Fällen bewährte sich die Gepflogenheit der NMA, den zu einem Notenband gehörenden Kritischen Bericht erst um einiges später erscheinen zu lassen: hier konnten bisher noch immer alle unverhofften Nachträge aufgenommen werden.

Auch die Zahl der authentischen Klavierkonzert-Kadenzen (die in der NMA bei der entsprechenden Fermate im Haupttext des Notenbandes abgedruckt werden) hat sich dank einer Reihe von wertvollen Funden, die in in- und ausländischen Archiven glückten, beträchtlich vergrößert. Neben bisher unbekannten autographen Kadenzen bzw. „Eingängen“ zu den Konzerten KV 246, 365/316^a und 459 — nur um Beispiele zu nennen — stehen auch solche, die sich keinem der bekannten Konzerte haben zuweisen lassen.

Diesem erfreulichen Zuwachs an Autographen (vgl. a. E. F. Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, Mozart-Jb. 1956, Salzburg 1957) stehen auf der anderen Seite allerdings auch sehr schmerzliche Verluste gegenüber. Ernste Sorge bereitet vor allem das Schicksal einer beträchtlichen Anzahl von Autographen, die gegen Kriegsende aus der damaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin an unbekannten Ort verlagert worden waren. Von ihnen fehlt bisher jede Spur — trotz gelegentlicher Pressenachrichten, in denen das Gegenteil behauptet wurde —, und es kann nach all den vergeblichen Nachforschungen die Möglichkeit nicht mehr in Abrede gestellt werden, daß hier mit einem Totalverlust gerechnet werden muß. Unter diesen zur Zeit noch als „verschollen“ bezeichneten Handschriften befinden sich beispielsweise der 1. und 2. Akt von „*Idomeneo*“, der 1. und 3. Akt der „*Entführung*“, der 3. und 4. Akt des „*Figaro*“, der 1. Akt von „*Così fan tutte*“, die Gesamtpartitur

der „Zauberflöte“, die c-Moll-Messe KV 427, die Partitur der Klavierkonzerte KV 449, 451 und 453, die Prager Sinfonie KV 504, das Streichquintett in g-Moll KV 516 und vieles andere mehr aus den verschiedensten Werkgruppen.

Die entsprechenden Bände der NMA werden größtenteils solange zurückgestellt werden müssen, als das Schicksal dieser Autographe noch einigermaßen zweifelhaft sein kann; im schlimmsten Falle wird die Edition auf Sekundärquellen zurückgreifen. Andererseits wieder kann sich die NMA auf autographe Vorlagen stützen, die der Alten Mozart-Ausgabe nicht zugänglich waren: genannt seien hier nur die Kleine Nachtmusik KV 525, das Violinkonzert KV 219, das Klavierquintett mit Bläsern KV 452 und das „große“ A-Dur-Klavierkonzert KV 488.

Im übrigen macht die Erschließung der heute weit verstreuten Eigenschriften Mozarts in öffentlichem und privatem Besitz befriedigende Fortschritte. Auch die Erfassung der sonstigen Quellen (Abschriften, Erst- und Frühdrucke) steht unter günstigem Aspekt. Im Laufe der letzten Jahre konnte der Editionsleiter auf mehreren Studienreisen wichtige Bestände ausländischer Bibliotheken, Adels- und Klosterarchive sichten. So wurden besonders in Italien, in der Tschechoslowakei und neuerdings auch in Ungarn wertvolle alte Abschriften für die NMA erschlossen. Viel Mühe bereitet aber noch die systematische Erfassung der außerordentlich zahlreichen und zum Teil auch seltenen Drucke, die ja ohnehin ein besonders heikles Problem der Mozart-Bibliographie darstellen.

Alle diese Ergebnisse intensiver Quellenforschung werden in der Geschäftsstelle der Editionsleitung, die ihren Sitz seit 1954 in Augsburg — der Heimatstadt Leopold Mozarts — hat, gesammelt und ausgewertet. Hier ist im Laufe der Zeit ein umfangreiches Mikrofilmarchiv aufgebaut worden, das inzwischen nahezu 75 000 Aufnahmen (Positive und Photokopien nicht gerechnet) der verschiedensten Quellen birgt. In der Zentralkartei wird der Quellenstand nicht nur für eine jede zweifelsfreie authentische Komposition Mozarts peinlich genau verzeichnet, sondern überhaupt für jedes Werk, das in der Überlieferung unter Mozarts Namen erscheint.

Die ganze Fülle neuer Einzelergebnisse, die sich schon jetzt, nach kaum fünfjähriger Arbeit an der NMA, abzuzeichnen beginnt, wird erst von der Mozartforschung künftiger Jahrzehnte zu bewältigen sein.

Wolfgang Plath

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Zu Mendelssohns „Antigone“

Als Mendelssohn am 18. Juli 1841, dem Rufe des preußischen Königs folgend, nach Berlin übersiedelte, war der erste Auftrag die Komposition einer Musik zu Sophokles' „Antigone“. Mendelssohn ging begeistert auf diese Anregung ein und beendete die Arbeit in der kurzen Zeit von 11 Tagen. Er schrieb darüber am 21. Oktober: *„Die Aufgabe an sich war herrlich, und ich habe mit herzlichster Freude gearbeitet. Mir war's merkwürdig, daß es so viel Unveränderliches in der Kunst giebt; die Stimmungen aller dieser Chöre sind noch heute so ächt musikalisch und wieder so verschieden unter sich, daß sich's kein Mensch schöner wünschen könnte zur Composition.“* Trotzdem hatte er, z. T. zusammen mit Eduard Devrient, erwogen, welches wohl die passendste Form für die Chöre wäre. Zuerst dachte er daran, sie rezitativisch unisono singen, evtl. sogar sprechen zu lassen, und zwar mit Begleitung von Instrumenten, *„wie sie etwa zur Zeit des Sophokles angewendet wurden, also etwa Flöte, Tuba und Harfe (statt der Leyer)“*. Aber dieser Gedanke, immerhin bezeichnend für seine Gewissenhaftigkeit, wurde rasch aufgegeben. So gestaltete er — in einer Art Synthese antiker Gesinnung und moderner Formung — die Musik in einer Weise, daß der Führer der klassischen Altertumswissenschaft, Böckh, sagen konnte: *„Er finde die Musik ganz übereinstimmend mit seinen Anschauungen vom griechischen Wesen und Leben und von der Muse des Sophokles. Mendelssohn habe die modernen Kunstmittel so in Bewegung gesetzt, wie es dem Charakter der Chorlieder und der darin erhaltenen Gedanken angemessen sei; das Edle und Würdige des Gesamteindrucks entscheide für die Vortrefflichkeit der Musik und hierdurch dürfe sich jedes antiquarische Gewissen beschwichtigt fühlen, zumal kein Antiquar im Stande sein würde, an die Stelle dieser Musik eine antike zu setzen.“*

Die Uraufführung fand am 26. Oktober 1841 *„in Potsdam im königlichen Privattheater, wo die attische Bühne nachgebildet war“*, vor dem Hof und einem geladenen Elitepublikum statt. Die erste öffentliche Darstellung bot Leipzig vom 5.—8. März 1842 unter des Komponisten Direktion. Kein Wunder, daß sich nun auch weitere Kreise für das Werk zu interessieren begannen. So beantragte der Präsident des „Vereins deutscher Philologen und Schulmänner“, Gymnasialdirektor

K. Fr. Weber, auf Anregung Spohrs, für die Jahresversammlung des Vereins eine Theatervorstellung der „Antigone“, der dann später die kirchliche Aufführung des Spohrschen Oratoriums „Der Fall Babylons“ folgen sollte. Doch der Kurfürst erteilte die Erlaubnis in der gewünschten Form nicht. So mußte man sich (am 3. Oktober 1843) mit einer „akroamatisch-musikalischen Darstellung“ der „Antigone“ in Böckhs Übersetzung im Saale des Abendvereins begnügen. Spohr dirigierte, begleitet von zwei Klavieren, den Männergesangsverein, Hofrat Niemeyer verlas die Dichtung. Der Eindruck muß groß gewesen sein, auch auf Spohr, der das Werk später in einem größeren Lokal einer weiteren Hörerschaft zur Kenntnis brachte. Der Verein dankte Mendelssohn am 5. Oktober in einer Adresse auf einer Pergamentrolle. Hier liest man die durch ihre Ehrlichkeit vielleicht etwas überraschenden Worte: „Dieses Ereigniß, das bei dem scheinbar dem classischen Alterthum von Tag zu Tag immer fremder werdenden Geist der Zeit ein kaum erwartetes genannt werden konnte, haben alle Diejenigen, welche die Ansicht hegen, daß das Alterthum in seinen erhabenen Schöpfungen ein heiliges und unvergängliches Vermächtniß für die Nachwelt sei, um so freudiger begrüßt, als sie in der außerordentlichen Wirkung, welche die Verwirklichung jener großartigen Idee durch Deutschland hervorgerufen hat, das unverkennbare Zeichen eines neubelebten Interesses für das Alterthum und die darauf gegründeten Studien zu gewahren geglaubt haben.“ Die Antwort Mendelssohns, wie die Adresse an entlegener Stelle stehend (Verhandlungen des Vereins deutscher Philologen und Schulmänner, Cassel 1844, Seite 113/14), ist in ihrer Bescheidenheit ein echtes Dokument der Einstellung des Meisters zur Antike.

Hochgeehrter Herr Director!

Die Auszeichnung, welche mir der diesjährige Philologen-Verein zuerkannt hat, ist mir so überraschend gewesen, daß ich wahrlich nicht weiß, wie ich meinen Dank für eine so hohe Ehre genügend aussprechen kann! Auf Entschuldigung meiner Kühnheit hatte ich wohl gehofft, als ich es unternahm, die Chöre der Antigone in Musik zu setzen; aber daß dieser Versuch auf eine solche Belohnung Anspruch machen dürfte, hätte ich nimmermehr gedacht. Wohl weiß ich selbst am besten, wie viel dabei noch überall zu wünschen bleibt; doch muß ich glauben, daß die Begeisterung, ich möchte sagen die Andacht, mit der mich das wunderbare Trauerspiel erfüllte, als ich

es seit meinen Knabenjahren zuerst wieder las und so ganz neu empfand, sich hier und da in meiner Musik ausgesprochen habe, und daß ich eben diesem Gefühl von der übergroßen Herrlichkeit des Gedichtes den Beifall allein zu verdanken habe, dessen der Verein meine Composition würdigte.

Erlauben Sie mir, meine innigsten Danksagungen dafür an Sie zu richten, den Ausdruck herzlichster Erkenntlichkeit dem Vereine in meinem Namen darbringen zu wollen. Genehmigen Sie die vollkommenste Hochachtung, mit welcher ich die Ehre habe zu sein

Ew. Hochwohlgeboren ergebenster Felix Mendelssohn Bartholdy.

Leipzig den 23. October 1843. Reinhold Sietz

MISZELLEN

Gespräch mit Rolf Liebermann

„Nur der blickt heiter, der nach vorwärts schaut“, heißt es in Busonis „Doktor Faust“, und schaut man Rolf Liebermann, dem neuen Hamburger Staatstheaterintendanten ins Antlitz, so entdeckt man, wie es leuchtet und impulsgeprägt ist: neue Gedanken gären, das mögliche Lebenswerk ist im Aufbruch, neue Dimensionen eröffnen sich. „Sie erfahren es als Erster, was mich bewegt“, sagt Liebermann und fügt hinzu: „innerlich höre ich das Stück“. Es hat ganz von ihm Besitz ergriffen und läßt ihn nicht mehr los, dieses grandiose Thema, die Orestie des Aeschylos. Es soll die Mitte seines Schaffens einnehmen, womöglich seine Krönung. Fünf Jahre braucht sein Schöpfer zu diesem Werk, das keine Bühnenmusik, sondern „neu als Oper“ erstehen soll. Liebermann hält sich an die großartige Übersetzung des Germanisten Emil Staiger. Wird die Neuschöpfung, die Neuschau auch ein ästhetischer Kulminationspunkt sein, ein Höhepunkt inmitten des so oft auch von der Musikmoderne aufgegriffenen Themas der griechischen Frühklassik?

Wie waren, in großen Zügen aufgezeichnet, die bisherigen Stationen? Darius Milhauds „Orestie“ steht am Anfang seines Schaffens. Mit Paul Claudel schuf er „Agamemnon“, „Chloephores“, „Euménides“. Man schrieb das Jahr 1911. Drei Jahre später wird von Edgar Varèse „Ödipus und die Sphinx“ vollendet. 1906 bereits hatte Hugo von Hofmannsthal das Drama verfaßt; er arbeitete es um, „von der schöpferischen Kraft des Komponisten so überzeugt, daß er mit ungewöhnlicher

Energie den Plan förderte, aus dem Schauspiel eine Oper zu machen" (Stuckenschmidt). In einem Berliner Möbelspeicher ist das Werk dann im letzten Kriege verbrannt. Arthur Honeggers „Antigone“ entstand ein Jahr vor Igor Strawinskys „Oedipus Rex“, 1927. 1930 folgte Kreneks „Leben des Orest“, in zeitlich weiterem Abstand dann Carl Orffs „Antigonae“ 1949, zehn Jahre danach des Linzer Komponisten Helmut Eders „Oedipus“. Es ist aber indessen auch sehr interessant, in diesem Zusammenhange nachzuprüfen, welche Schweizer sich dem Werk gewidmet haben. Greifen wir sieben heraus. Schauspielmusiken zu Euripides schrieb Benno Ammann, 1928 wurde Conrad Beck's Kantate „Der Tod des Oedipus“ uraufgeführt, der in der Schweiz wirkende Alfredo Cai-rati schrieb einen „Monolog der Hekuba an die Trojanerinnen (Euripides) für Alt und Orchester“, J. B. Hilber Chöre zu Sophokles' „Antigone“. Frank Martin darf in dieser Reihe der sich dem griechischen Mythos widmenden Komponisten nicht fehlen, denn 1923 bereits erschien das Bühnenwerk „Musique de scène et chœurs pour Oedipe Roi“. Robert Oboussiers Sophokleische „Antigone“, Recitativ, Arie und Elegie für Alt-Solo und Orchester, 1939 herausgekommen, ist sogar auf Langspielplatte erschienen, während Felix Weingartners „Orestes“, musikalisch-dramatische Trilogie nach Aeschylos, von gleicher Konzeption ist, wie Liebermanns drei Einakter es werden sollen: I. Agamemnon, II. Das Totenopfer, III. Die Erinnyen und eben jetzt wieder der neueste Orff: „Oedipus“.

„Ich will die Ehrfurcht des Publikums erwecken vor der Größe des Werkes der griechischen Frühklassik“, sagt Liebermann, und wie er seine Gedanken untermauert, sich der Urkraft der Aeschylos-Trilogie verhaftet weiß — im Gegensatz zu Strawinsky, der den Stoff im lateinischen Geiste von Jean Cocteau bearbeiten ließ — wie dieser vom Stoff besessene Komponist sich in das Original verbeißt, das ist typisch für seine Schaffensweise.

Geklärt ist die Basis, geklärt die Substanz, geklärt der Gedanke an sich; und nun muß er wachsen im und am Klang. Das „Drama in eine unserem Tempo entsprechende Form zu bringen“, das ist das Anliegen einer Neusicht. Liebermann unterstreicht dies doppelt und dreifach. Er fügt Worte hinzu wie „Blöcke“ — „Metall“ — „Härte“. Wir kommen auf das Thema der Inspiration zu sprechen. Im Gegensatz zu Jean Sibelius mit seinem „Warten auf die Inspiration“ setzt Lie-

bermann ein anderes ein. Er ergreift den Augenblick, und vielleicht ist er sogar bis an den Rand mit Inspiration erfüllt! „Gelingt es mir nicht, zerreiße ich die Partiturseite und schreibe eine neue!“ Er ist voller Ausdruck, voller Sturm, voller Schaffenselement, dieser Rolf Liebermann, und er ist „Furioso“ geblieben wie in seinem genialischen Frühwerk, dessen erschütternde Hintergründigkeit er bestätigt.

Gerhard Krause

UNSERE GLOSSE

Das Leiden des Largo

Wer Händels Oper „Xerxes“ zum erstenmal hört, dürfte bei der ersten Arie einen kleinen Schreck bekommen: ist das nicht? Natürlich ist diese Arie das „berühmte Largo“, wie man dieses Stück auf den Potpourri-Alben und bei Begräbnissen seit einigen Jahrzehnten nannte und leider noch nennt. Der Schreck ist verständlich. Denn zunächst erwartet man das für traurige Anlässe engagierte Stück nicht in dieser, keineswegs traurigen Oper von Händel. Und dann kommt es einem doch etwas verändert vor. Selbstverständlich ist es verändert, d. h., die uns geläufigen Formen sind veränderte Fassungen des Originals, das heute in der Oper erklingt. Ich habe mir an Hand volkstümlicher Ausgaben sowohl für die höhere Tochter von gestern als auch für die Wunschkonzertler von heute die Veränderungen angesehen, die sich das Largo gefallen lassen mußte.

Zunächst: das Largo ist kein Largo, sondern nur ein Larghetto wie viele andere Arien der Oper auch. Wer das Stück zu langsam singt oder sonstwie erklingen läßt, sei es auf der Blockflöte oder dem Akkordeon, auf dem Harmonium oder der Geige, versündigt sich bereits gegen den Geist der Arie. Wer dann — wie in der mir vorliegenden Ausgabe der „Musikalischen Zwanzigpfennig-Bibliothek“ von etwa 1910 (Arrangement von H. Necke) — im vierten Takt aus der zwei Sechzehntel-ein-Achtel-Figur des letzten Viertels eine Triole macht, macht sich nicht minder strafbar. Früher hat man — wie Herr Necke — dynamisch gesteigert vom piano bis zum dreifachen fortissimo. Das ist dann alles andere als neckisch. Die ursprünglich vierstimmige Linie landet bei Necke im achtstimmigen Akkord, eifrig pedalisiert und vor allem mit lockenschwenkender Geste arpeggiert, ja sogar mit zierlichen Vorschlägen noch kontrastiert.

Einen Lärm hat man damals mit dem Largo gemacht, der garantiert Händel im Grabe weckte. Nun, dafür wurde er wieder sanft beruhigt durch

die seelenvollen Darbietungen des Largo im ge-
hauchten und natürlich der Situation entsprechend
nochmals doppelt so langsamen Vortrag bei Be-
erdigungen. Am schönsten erlebt man das Largo,
wenn ein Violoncellist mit fettem Vibrato (Finger
werden mit Glycerin eingerieben) und ergriffen
bibberndem Schabeton die ach-so-traurige, die er-
greifend schmalztriefende Melodei vorträgt, von
einem im vierstimmigen Akkord selig erstickten
Organisten dumpf tönend begleitet. Wenn man so
das Largo erdulden muß, dann weiß man we-
nigstens, daß das Largo nicht mehr leidet: es ist
schon tot. Gewürgt von den Konventionen, die
das Stück verfälschten, erwürgt von der Sentimen-
talität, die Gefühl ersetzen soll, ertrunken im
Konsum.

Man führe die Oper „Xerxes“ oft auf — vor
allem auch im Rundfunk —, damit Händels hin-
reißende Melodie wieder in ihre angestammten
Rechte eingesetzt wird. Kaum eine Melodie hat
eine Ehrenrettung so notwendig wie Händels
Larghetto. Und kaum ein Stück sollte aus dem
Repertoire der musikalischen Kleinkrämerei so
schnell und gründlich verschwinden wie Händels
„berühmtes Largo“. Wenn unser Musikleben hier
nicht wenigstens korrigiert und wieder gutmacht,
was es gesündigt hat, dann haftet auch den herr-
lichsten Ereignissen dieses Musiklebens letztlich
ein Makel an. Das ist die prinzipielle, sehr ernst-
hafte Kehrseite vom Leiden dieses Largo. Der
Gedanke, den dieses Larghetto ausdrücken will
und der im Text, den Xerxes auf diese Melodie
singt, erkennbar ist, sollte auch für das Stück
selbst gelten, nichts anderes, nur diese keineswegs
pastose, sehr wohl aber pastorale Situation:
„Schattige Ruh', nie gab Natur sie mir so hold
und labevoll, so sanft wie du!“ WEVL.

VOM MUSIKALIENMARKT

Für die Studierstube

„Nirgendwo ist das Werden eines Werkes oder
einer Leistung Sache der Öffentlichkeit. Sie will
und soll nur fertige Ergebnisse sehen, aber sie
ahnt meist nicht, mit welcher Leidenschaftlichkeit
und wieviel Opfern der Weg zur Fertigkeit er-
kauft ist. Aber wer diesen Weg auch nur zum
Teil selbst gehen will, kommt nicht um Weg-
weisung und Führer herum, ja sucht sie gerade-
zu. Unter diesem Aspekt kann das dreisprachig,
nämlich in französisch, deutsch und englisch ange-
legte „Piano-Studium“ von Herbert Scherer (Verlag
Edmund Bieler, Köln) besondere Aufmerksam-

keit für sich verlangen. Schon die ungewöhnlich
lange textliche Einleitung zeugt von straffer
Durchgeistigung der Probleme des Klavierspiels
durch den in Luxemburg als Klavierpädagoge täti-
gen Herausgeber. Man begegnet bei ihm zwar
öfter Gedanken, wie sie sich auch schon bei Mar-
tienssen fanden, wenn er z. B. die „individuelle“
Klaviertechnik oder die Schnell-Kraft der Finger,
das Wort hier buchstäblich im Sinne des Schnellen,
nicht des Schnellens verstanden, so betont in den
Vordergrund schiebt. Aber schon der Vergleich
dieser „Artikulation“ mit einer „deutlichen Wort-
aussprache“ zeigt, wie sehr Scherer selbst hier in
rein technischen Dingen auf das Geistige zurück-
verweist. Das geschieht allenthalben, besonders
natürlich dort, wo seine Wegweisung in die Psy-
chologie hinüberführt, also etwa in der Erörterung
über Haltung und Gebärde beim Spiel oder in
der für ihn sehr wichtigen Unterscheidung zwischen
Spannung und Entspannung, der wir immer wieder
in den begleitenden Texten begegnen. Der prak-
tische Teil des Bandes bringt dann die bekannten
Kapitel, zunächst mit der isolierten Kräftigung der
einzelnen Finger, dann in Skalen und Arpeggien,
wobei übrigens auch bitonale Skalenführung, wie
z. B. As- und A-Dur nebeneinander, nicht ver-
gessen sind, und schließlich Sonderkapitel für
staccato und legato, Sprünge und endlich für die
Klanggestaltung. Ähnlich wie s. Z. Beringer geht
auch Scherer gradwegs auf sein Ziel los, aber der
vielleicht etwas nüchterne, wenn auch sicher sehr
nützliche Weg des Engländers wird hier durch
zahlreiche Erläuterungen für Lehrer und Schüler
und Beispiele aus der Geschichte des Klavier-
spiels wesentlich heller, freundlicher und persön-
licher flankiert. Ein durchaus empfehlenswertes
Buch für die Studierstube unserer Pianisten!

In das Gebiet des Studienhaften möchte man
schließlich auch trotz der unbestreitbaren zunächst
rein musikwissenschaftlichen Bedeutung die „12
Composizioni vocali — profane e sacre (inedite)“
von Claudio Monteverdi rechnen, „con e senza
basso continuo“, die Wolfgang Osthoff heraus-
gab (Verlag Ricordi, Mailand). Eine ausführliche,
allerdings nur italienisch gehaltene, vornehmlich
quellen- und literaturkundliche Erläuterung bildet
die textliche Einleitung des Bandes, der gerade die
Veröffentlichung dieser unbekannten Monteverdi-
Stücke als Hauptaufgabe ansieht. Rein räumlich
nehmen zwar der vierstimmige 110. Psalm und
ein achtstimmiges Gloria weitaus den größten
Platz des Bandes ein; aber die vorausgehenden
Stücke für voce sola oder die 4 Canzonetten a 3

voci zeigen in knappster, aber ebenso eindringlicher Form die gewaltige Förderung, die der neue Stil durch dieses Genie erfuhr. *Otto Riemer*

Eine umstrittene Messe Mozarts

Seit dem ablehnenden Urteil Jahns in der 1. Auflage seines *Mozart-Buches* von 1856 ist die Diskussion über die Echtheit der *Messe* KV 140/Anh. 235^d im Gange. W. Senn hat nunmehr als wesentlichen Beitrag zur Klärung dieser Frage eine sorgfältige kritische Ausgabe dieses Werkes vorgelegt (Bärenreiter, Kassel). In einem mit Faksimilia und Notenbeispielen versehenen Vorwort behandelt er ausführlich dessen interessante Beurteilungs- und Quellengeschichte. Von den 25 dort verzeichneten und beschriebenen Abschriften mit dem Autornamen Mozart aus der Zeit von ca. 1772 bis ca. 1860 stellen sich die Stimmen aus dem Stift Heilig Kreuz in Augsburg und die beiden Salzburger Exemplare als die wichtigsten Quellen heraus. Die Augsburger Stimmen, in welchen Senn zahlreiche eigenhändige Einträge W. A. Mozarts feststellen konnte, stammen größtenteils aus dem Besitz Leopold Mozarts und waren nach dessen Tod von seiner Tochter Marianne von Salzburg an das Stift Heilig Kreuz gesandt worden. Durch seine Quellenuntersuchungen an Hand von Einträgen in alten Musikkatalogen und mit Hilfe weiterer Anhaltspunkte gelangt der Herausgeber zu der Folgerung, daß wir es bei KV 140 mit einem authentischen Werk des jungen Mozart um 1772 zu tun haben. Überraschend ist der von Senn erbrachte Nachweis, daß mehrere auffallende melodische Analogien zu der Mozart auf Grund dessen eigenhändiger Skizze zugeschriebenen Ballettmusik „Le gelosie del seraglio“ KV Anh. 109/135^a bestehen, und daß einige Sätze aus dieser kürzlich auch unter dem Namen Joseph Storz aufgefunden werden konnten. Man wird die von Senn angekündigten weiteren Untersuchungen über diese Zusammenhänge mit Spannung erwarten, da sie möglicherweise eine willkommene Ergänzung zu seinen vorliegenden Ausführungen bringen können. Die eigenartige, durch die neu aufgedeckten Beziehungen sicherlich mitbedingte, im Vergleich zu den übrigen Messen des Meisters deutlich abweichende Faktur von KV 140 macht die bisherigen Zweifel an dessen Echtheit verständlich. — An Hand der kritischen Ausgabe ist nunmehr jedermann die Möglichkeit geboten, sich nach dem bisher erarbeiteten Material sein eigenes Urteil über dieses umstrittene Werk zu bilden.

Robert Münster

Das Klavierwerk Rameaus

Rameau, der Zeitgenosse Domenico Scarlattis und Sebastian Bachs, steht gleichwohl für unsere pianistische Praxis sehr stark im Schatten der beiden. In dieser Situation bedeutet der vorliegende Band *Jean Philippe Rameau: „Pièces de Clavecin“*, herausgegeben von Erwin R. Jacobi (Bärenreiter, Kassel) gleichsam ein revolutionierendes Signal zur Neubessinnung auf die nicht nur musikgeschichtliche, sondern auch pädagogisch sehr bedeutsame Position Rameaus in Technik und Historie des Klavierspiels. Das hat wohl auch den Herausgeber bewogen, mit bewundernswertem Mut und glücklicher Hand neue Wege der Editionstechnik zu suchen. Daß sein Vorwort sich sowohl mit den bisherigen Ausgaben und der Rameau-Literatur wie mit Fragen der Editionstechnik in diesem besonderen Falle, also besonders dem hier so entscheidenden Verzierungswesen, befaßt, mag auch anderswo ein Gegenstück finden. Aber schon die sorgfältige und klare Gliederung des Bandes nach den Erscheinungsjahren von 1706 bis zu den fünf Stücken aus den „Pièces en concert“ von 1741 und dem letzten Cembalostück Rameaus „La Dauphine“ von 1747 und die wissenschaftliche Vergleichung der verschiedenen Ausgaben macht diesen Band für den Forscher ebenso wertvoll wie für den Pianisten. Vor allem aber darf er für sich in Anspruch nehmen, durch Faksimilebeilagen und den vollständigen, in deutsch, englisch und französisch wiedergegebenen Wortlaut der hochbeachtlichen Abhandlungen aus dem 2. und 3. Teil die enorme Bedeutung Rameaus für Gedankengänge, die man heute Musikpsychologie nennen würde, erschlossen zu haben. Mag es sich im Grunde auch nur um Weiterführungen dessen handeln, was schon im „Traité de l'Harmonie“ gesagt war, so zeigt die gedankenscharfe, fast advokatische Sprache der Erläuterungen etwa zu den Begriffen Chromatik und Enharmonik in den „Nouvelles Suites“ der „Pièces“ von 1728 eine gradezu frappierend moderne Gesinnung, die denn auch in der nicht ohne Stolz erläuterten Notierung zum Ausdruck kommt. Sorgfältige Studien in der Pariser Bibliothèque du Conservatoire und mehrere sehr instruktive Hinweise auf Bachs Klaviermusik bezeugen die tiefe Verbundenheit des Herausgebers mit den pianistischen Problemen jener Zeit, zu deren Lösung er mit diesem Band einen höchst wichtigen Beitrag geliefert hat. Die äußere Ausstattung in Papier und Druck ist vorbildlich, wovon auch die Faksimilewiedergaben profitieren.

Otto Riemer

Sonaten von Veracini

Wer den italienischen Barockmeister *Francesco Maria Veracini* auf Grund seines opus 1, der „Zwölf Sonaten für Violine und Basso continuo“, schätzen gelernt hat, wird eine Neuausgabe seines opus 2, der drei „*Sonate accademiche*“, ebenfalls für Violine und Basso continuo, begrüßen (Bärenreiter, Kassel). Die Sonaten D-Dur, B-Dur, C-Dur sind mit ihren Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffen, den Terzenfolgen, den, allerdings nicht sehr häufigen, polyphon-mehrstimmigen Partien, den gebrochenen Akkorden und etlichem virtuosem Laufwerk spieltechnisch nicht ganz einfach, in ihrer elegant-großzügigen Melodik und dem Reichtum an stets geschmackvoll eingesetzten geigerischen Effekten aber sehr dankbar. Formal durchaus freizügig gehalten und weder als Kirchen- noch als Kammersonaten zu identifizieren, entfalten sie eine überraschende Fülle an Kontrasten und Ideen sowohl von Satz zu Satz als auch in den einzelnen Sätzen selber. Der Herausgeber Franz Bär hat dankenswerte Hinweise auf die Ausführung gewisser Abkürzungen gegeben, die heute vielleicht nicht mehr allgemein geläufig sind. Bei der Aussetzung des Basses hat er sich vorwiegend auf schlichte harmonische Füllung beschränkt. Die Oktavierung des Basses an einigen Stellen wäre allerdings nicht notwendig gewesen.

Willi Wöhler

DAS NEUE BUCH

Schönbergs Denken und Schaffen

Trotz aller Anfeindungen wirkt Arnold Schönbergs Vermächtnis weiter, und gerade jetzt gab die deutsche szenische Erstaufführung seiner Oper „Moses und Aron“ der interessierten Öffentlichkeit wiederum Anlaß zu einer intensiven Beschäftigung mit Geist und Form dieser exzeptionellen Schöpfung. Unter dem Titel „*Gotteswort und Magie*“ bietet die kürzlich erschienene Schrift von Karl H. Wörner (Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1959, DM 13.80) eine der Allgemeinheit gewiß sehr willkommene Exegese, die — stets von hoher Warte aus — die Hauptprobleme des Werkes zu klären versucht. Der Zwölftoncharakter der Musik wird dabei keineswegs verschwiegen; weit mehr jedoch kommt es dem Autor darauf an, alle diejenigen Züge herauszuarbeiten, die Schönbergs Denken und Schaffen in grundlegenden musikalischen Symbolen aufzeigen können. In solcher, mit zahlreichen Notenbeispielen untermauerten Beweisführung liegt zweifelsohne der Kern der Wörnerschen Studie, die sowohl im gro-

ßen als auch im einzelnen von profunder Stoffkenntnis getragen ist.

Einer der ersten Abschnitte gilt der religiösen Komponente im Gesamtopus Schönbergs, dessen Welt sich dem Betrachter nur unter Miteinbeziehung dieser Seite ganz zu enthüllen vermag; von hier aus entwickelt Wörner, bald mehr und mehr aufs Musikalische übergreifend und die zugrundeliegenden musikalischen Großformen einleuchtend beschreibend, jene Ideen und ethisch-geistigen Mächte, die um die zentralen Themen „Gott als Gedanke“, „Gott als Unendlichkeit“ und „Gottes Verheißung“ kreisen. Wörners Darstellung, immer bloß auf das Wesentliche zielend, ist recht dazu angetan, die hochkomplizierten und dem unvoreingenommenen Opernbesucher doch reichlich ungewohnten Zusammenhänge zu erhellen und das symbolgeladene Fundament freizulegen und faßbar werden zu lassen. Mag man zu Schönberg stehen, wie man will, er bleibt ein Phänomen von eminenter Bedeutsamkeit; und wenn auch Wörners Vergleich mit Bachs „Matthäuspassion“ ein wenig gewagt und voreilig erscheint, so mag man ihn an dieser Stelle doch gelten lassen: aus Liebe zur Sache, die dem Autor hier die Feder geführt hat.

Werner Bollert

Reiseschriftsteller Krenek

Spätestens mit der Essay-Sammlung „Zur Sprache gebracht“, in der *Ernst Krenek* musikalische Probleme nicht nur ausgesprochen, sondern auch zu einer geschliffenen Sprache gebracht hatte, erkannte der aufmerksame Leser, daß dieser Musiker ein Literat von Rang ist. Jetzt lesen wir auch mehrere Aufsätze oder Feuilletons, die mit Musik nichts zu tun haben — wenigstens nicht direkt. Krenek gab hier „Dokumente einer Reise“ unter dem wieder trefflichen Titel „*Gedanken unterwegs*“ (Verlag Albert Langen / Georg Müller, München 1959, DM 19.80) heraus. Wir finden Gedanken, die sich Krenek unterwegs, auf seinen sehr zahlreichen Reisen (die, wie man vom „österreichischen Alpenreisetagebuch“ weiß, auch musikalischen Niederschlag fanden) gemacht hat und Gedanken, die selbst unterwegs zu sein scheinen, die unabhängig von Krenek, höchstens mit Krenek als Mittler, uns immer wieder neu erreichen können und Gültigkeit besitzen.

Krenek nannte sich selbst einen reisenden, umherfahrenden Komponisten. Er hat die Unruhe, die ihn umhertrieb, auch heute nicht verloren. Er hat seine beneidenswerte Hellhörigkeit, Aufgeschlos-

senheit und Assimilation nicht eingeübt. Krenek reiste nie eine Strecke zweimal, stellte sein Biograph Friedrich Saathen fest: wir glauben das gern. Denn Krenek sucht stets das Neue. Wie er ihm aber begegnet, nicht aus Sensationslust oder Reismanier, sondern mit kritischer Sonde und schöpferischer Neugierde, ist oft faszinierend im Ergebnis. Krenek meditierte über Eigenheiten der Österreicher wie der Amerikaner, befaßte sich mit Problemen von Los Angeles und Narbonne, mit dem Schweizer und dem spanischen Geist, mit der „gesellschaftlichen Bedeutung von Wahrheit und Lüge“ ebenso wie mit dem Universalismus und Nationalismus in der Musik — alles im Zusammenhang mit seinen Reisen, mit seinen Begegnungen. Das eine Feuilleton ist amüsanter oder anregender geschrieben als das andere; insgesamt findet man aber in den Reiseberichten oder besser: -gedanken, die zwischen 1931 und 1959 entstanden, immer aufschlußreiche Fakten und kluge Formulierungen. *Wolf-Eberhard von Lewinski*

Sibelius unter der Lupe

Simon Parmets Studie „The Symphonies of Sibelius“ (Cassell, London 1959) enthält das Fazit der lebenslangen praktischen Erfahrung und analytischen Erkenntnis eines namhaften finnischen Dirigenten, der zu Sibelius in freundschaftlichen Beziehungen stand. Parmets bemerkenswert scharfsinnig formulierte Analysen wurden von Sibelius offenbar bald gefördert, bald gehemmt. Sibyllische Kommentare und Originalbriefe des Meisters gehören zu den wertvollsten Partien des Buches. Des Verfassers Bemühung um Klärung mannigfacher notationsmäßiger und agogischer Widersprüche in den gedruckten Partituren dieser Symphonien ist ein wichtiger Beitrag zur modernen Aufführungspraxis der Musik von Sibelius geworden. Besonders interessant ist der Nachweis, wonach die unter Debussys Einfluß geschriebene vierte Symphonie die Ganztonskala und das Tritonusintervall schon im Sinne der späteren seriellen Technik verwendet. Parmet enthüllt auch, daß die fünfte Symphonie in zwei Fassungen vorliegt. Auch bestätigt er die Abhängigkeit der spezifischen Rhythmik und Intervallbildung Sibeliuscher Melodien von den Intonationen der finnischen Sprache wie vom rhythmischen Gefüge des Nationalepos „Kalevala“. Parmets Buch versucht sogar, einen Zipfel des Schleierns zu lüften, der vom Komponisten selbst über die nie veröffentlichte, aber oft angekündigte achte Symphonie gebreitet worden ist. Auch der genetische Zusam-

menhang zwischen Tschaikowsky und Sibelius wie die amüsante Beschreibung von Sibelius' Abneigung gegen allzu gewissenhafte thematische Analysen seiner Symphonien gehören zu den fesselndsten Abschnitten dieser Studie, deren schwedische Originalfassung bereits 1955 in Stockholm erschien. Die hier angezeigte englische Übersetzung von Kingsley A. Hart, die wichtige, nach Sibelius' Ableben gemachte Zusätze enthält, wendet sich in erster Linie an den anglo-amerikanischen Kulturkreis, der dem großen Finnen längst Heimatrecht gewährt hat. Parmets Buch setzt eine Kenntnis der Musik von Sibelius voraus, die im deutschen Sprachraum vielfach noch fehlt. Seine hochspezialisierte Studie ist daher als Einführung in die nordische Klangwelt dieser Symphonien für den deutschen Leser unbedingt geeignet. *Hans F. Redlich*

Gustav Mahler

Unbestritten dürften Gustav Mahlers Verdienste als Dirigent sein, und es ist einer der schönen Züge des Büchleins von *Hans Christoph Wobbs: „Gustav Mahler“* (Max Hesses Verlag, Berlin und Wunsiedel 1959, DM 4.80), daß es die starke persönliche Verflechtung von Mahler in die Geistigkeit seiner Zeit und in der Musik speziell in die Bezirke zwischen Brahms und Schönberg hinein anschaulich aufzeigt. Sein Kampf um die Lauterkeit dirigentischer Arbeit könnte auch heute noch vielen jungen Dirigenten Lehrmeister sein. Wobbs idealisiert seinen Helden nicht und geht deswegen auch an seinen menschlichen Schwächen nicht vorüber, aber gerade dadurch bekommt das Positive vielleicht um so mehr Gewicht. Die kurze Analyse von Mahlers sinfonischem Werk mit einigen Melodiebeispielen im Anhang ist in diesem kleinen Rahmen natürlich mehr Hinweis als Erläuterung, aber immerhin mit manchen instruktiven Querverbindungen. Ein Werkverzeichnis und eine Diskographie schließen das Büchlein ab.

Otto Riemer

Berichte und Analysen

Wer einen exakten Einblick in das Schaffen der Avantgarde sucht, soweit sie sich zur seriellen Technik bekennt, findet ihn immer noch am besten in den Publikationen der „Informations“-Schrift „die reihe“. In Heft 5 (Universal-Edition, Wien 1959, DM 7.50) sind „Berichte und Analysen“ zusammengefaßt. Der Herausgeber *Herbert Eimert* bietet eine gründliche Analyse des Stückes „Jeux“ von Debussy. Er weist nach, wie hier die ersten entscheidenden Strukturprinzipien der neuesten Musik zu finden sind: „Debussy hat die Musik,

die um ihn war, die des späten neunzehnten Jahrhunderts, verändert wie kein anderer. Aber er hat nicht rebelliert gegen sie, er hat sie mit Zartsinn und sanfter Entschiedenheit umgewandelt, indem er ihren Spannungsgehalt änderte. Was er an Neuem hinzufügte, sparte er an Traditionellem aus", schrieb Eimert. Die neuen Aspekte, die Eimerts Betrachtung des Spätwerks Debussy vorstellt, sind außerordentlich aufschlußreich und sollten von all jenen studiert werden, die in Debussy immer noch den Vertreter des „Impressionismus“ und nichts weiter sehen.

Zwei Vorträge Karlheinz Stockhausens, der die Hefte mitherausgibt, sind ebenfalls lesenswert. Was er über Probleme der Musik im Raum sagt, ist nicht minder anregend als die Untersuchung der Beziehungen zwischen elektronischer und instrumentaler Musik. Viele falsche Vorstellungen gerade zu diesem Thema können korrigiert werden. Man muß dankbar sein, daß hier schwarz auf weiß fixiert ist, was so oft durch hohles Gerede der allzu schnellen Urteiler und vor allem Verurteiler in falsches Licht gerät. Wer sich mit den neuesten Kompositionen auseinandersetzt, wird gut tun, sich hier Auskunft zu holen.

Ligetis Hinweise auf die dritte Sonate von Boulez sind wenigstens in einer verständlichen Diktion gehalten, verbleiben aber zu sehr im Skizzierten. Kagel analysierte „Ton-Cluster, Anschläge und Übergänge“ etwa unter der von Cowell stammenden Devise: „Das Ziel jeder Technik ist, die Ausdrucksmittel zu vervollkommen.“ Kagel geht auf sein eigenes Werk „Transicion II“ ein. G. M. Koenig gibt einen anschaulichen Bericht über die Arbeit, das „Studium“ im elektronischen Studio, von John Cage wurde ein Text „Unbestimmtheit“ abgedruckt, bei dem die Typographie mehr als der Inhalt „interessiert“: nach der längst veralteten, bei Mallarmé bereits als Sackgasse erkannten Methode ließ Cage die Buchstaben der Wörter auseinanderreißen und in unterschiedlicher Höhe sowie weit auseinandergezogen oder übereinander setzen.

Wichtiger erscheinen mir die Prüfungen, die Heinz-Klaus Metzger verschiedenen „gescheiterten Begriffen in Theorie und Kritik der Musik“ angedeihen läßt. Die oft unkontrolliert aufgeschnappten und angenommenen Begriffe, die sich sinnlos zu Schlagwörtern entwickelten, sind hier auf ihre Bedeutung zurückgeführt und zumeist entlarvt. Es ist auch gut, daß Metzger darauf hinweist, wie sehr Formulierungen wie „vital, motorisch, ele-

mentar, edel empfunden, menschlich, musikan-tisch“ einen negativen Akzent erhalten können. Wer sich solcher recht abgegriffener und oft nichtsagender Begriffe bedient, sollte prüfen, was er in Wahrheit meint. Daß Metzger die deutsche Sprache stellenweise malträtiert, stört ein wenig. Je mehr unverklausulierte Klarheit geboten wird, desto wichtiger sind die Berichte und Analysen zu Erscheinungen der neuesten Musik oder des jüngsten Musiklebens. Wolf-Eberhard von Lewinski

Die Solosonate

Eines der letzterschienenen Hefte in der verdienstlichen Reihe „Das Musikwerk“ (Arno Volk Verlag, Köln 1959, DM 12.—) ist der Solosonate gewidmet: Franz Giegling, durch sein Torelli-Buch als Kenner dieser Materie ausgewiesen, zeichnet für die geschichtliche Einführung sowie für die Zusammenstellung der achtzehn Musikbeispiele verantwortlich. Das Schwergewicht seiner (raummäßig begrenzten) Darlegungen liegt natürlich im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts, das ja für diese Kunstgattung die entscheidenden Grundlagen geliefert hat. Die wesentlichen Entwicklungslinien werden da von Giegling klar herausgearbeitet, die Höhepunkte deutlich markiert. Deutschland (bis 1750), Frankreich und England, an solcher Entfaltung nicht in gleicher Bedeutsamkeit beteiligt, dürfen unter diesem Blickwinkel mehr im Hintergrunde bleiben; und aus der an sich höchst ergiebigen Epoche der Wiener Klassik werden mit voller Absicht weniger die Großmeister Haydn, Mozart und Beethoven herangezogen als vielmehr Komponisten vom Range Georg Bendas, Anton Eberls oder Wenzel Tomascheks. Außerordentlich cursorisch erscheinen dann Gieglings Ausführungen über das 19. und 20. Jahrhundert, die mit bloß drei Notenproben (Schumann, Rheinberger und Hindemith) doch wohl nicht ganz ausreichend belegt werden konnten. Die Beispiele für die Frühzeit der Solosonate sind wirklich mit Bedacht ausgewählt; und Gieglings Versuch, der riesigen Stoffmasse eine (bisher noch kaum gewagte) Gesamtdarstellung in knappstem Umriss zuteil werden zu lassen, ist aller Achtung wert. Werner Bollert

Musica domestica

Zum Nachdenken über alle Fragen anzuregen, die mit dem Begriff „Hausmusik“ zusammenhängen, bezeichnet Erich Valentin als „die eigentliche Aufgabe“ seines Büchleins „Musica domestica“ (Hohner-Verlag, Trossingen 1959, DM 4.80).

Valentin zieht die Grenzen dieses Begriffes sehr weit. Das verblüfft zunächst und überzeugt dann, zumal er das Problem von der Tiefe her anfaßt. Dabei kommen ihm seine ungemeine Belesenheit und besonders seine Fähigkeit zustatten, hinter den historischen Erscheinungen den Sinn des Geschehens zu erkennen. So ergeben sich bemerkenswerte Perspektiven, die in der Tat zu intensivem Nachdenken anregen. Vor allem erliegt der Autor nicht der als Möglichkeit im Thema enthaltenen Versuchung, wehmütige Klagegesänge auf ein verlorenes, nie wiederkehrendes Paradies anzustimmen. Wenn er auch keinen Zweifel darüber läßt, daß heute manches recht verkehrt liegt, verkehrter jedenfalls, als es für eine gedeihliche Musikpflege gut ist, so übersieht er doch keinesfalls, daß dem „Kenner und Liebhaber“ in unserer Zeit sogar neue Möglichkeiten erwachsen, die den gewandelten Formen und Vorstellungen entsprechen. Valentins Veröffentlichung ist ein lezenswertes, gescheites und aufschlußreiches Büchlein, das jeder billigen Polemik aus dem Wege geht und trotzdem Stellung bezieht.

Willi Wöhler

Bachs „Inventionen“

Es ist gewiß verlockend, bei einem Meister von so phänomenaler und tiefgründiger Kombinatorik wie es J. S. Bach war, immer neue Geheimnisse ungeahnter Entsprechungen und Beziehungen in seinen Werken aufzuspüren und darzulegen. Zugabe, daß ein forschender Spürsinn dazu gehört, aber Kenner und Laie werden an dem Ergebnis doch nur dann Freude haben, wenn beim „Finden“ nicht das Gefühl eines gewaltsamen Suchens übrigbleibt. Dieses Gefühls kann man sich leider bei der äußerst sorgfältigen und überaus scharfsinnigen Arbeit *Johann Nepomuk Davids „Die dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach“* (Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959, DM 4.80) nicht erwehren. Davids Kompetenz hinsichtlich harmonischer Analysen ist über jede Kritik erhaben. Aber wieder einmal tritt zu dem sauberen Handwerk die Inspiration gleichsam als „idée fixe“: Bach habe als Gärtner „okuliert und transplantiert“ (so David im Vorwort). Das bedeutet hier, Bach habe die dreistimmigen Inventionen aus den zweistimmigen gleicher Tonart nur abgeleitet, abgewandelt oder umgeformt! Zum „Beweis“ dafür werden die Hauptmotive in beiderlei Fassung untereinandergestellt. Der Uninspierte stellt dabei zunächst fest, daß die Thematik in den meisten Fällen weder im Takt noch im Zeitmaß noch im Melodieverlauf übereinstimmt,

sieht man von den elementaren Fortschreitungen jeder tonalen Musik (etwa in Skalen oder Dreiklängen) ab. Davids Kunstgriff besteht nun darin, aus den jeweiligen Themen einzelne Töne auszuwählen, die strukturbildend sein sollen. Was nicht paßt, wird als unerheblich ausgelassen. David ist von seiner Idee so erfüllt, daß er auch dort nicht haltmacht, wo er selber gestehen muß: „Ein nahezu aussichtsloses Unternehmen erscheint es aufs erste Hinsehen, den beiden G-Dur-Inventionen verwandtschaftliche Züge nachweisen zu wollen“, da sie gar nicht zusammenstimmen. Aber selbst hier weiß David Rat: er hält Takt 26–30 der dreistimmigen Invention mit Takt 1–6 der zweistimmigen zusammen! Was dabei dann noch „stimmt“, ist freilich nur — der taktweise Stufengang in der Oberstimme und noch dazu bei der Nebenstimme. Auch die g-Moll-Inventionen werden nur mit härtestem Scharfsinn zueinandergebo-gen. Die B-Dur-Stücke entlocken David wieder den Stoßseufzer: „Es mag manchem eine harte Glaubensprüfung bedeuten, das Material dieser Invention mit der der zweistimmigen in Zusammenhang zwingen (!) zu wollen.“ Das geht nur mit „Wellenzeichnung“ und „Überstülpen“ beider Themen. Als Ergebnis, meint David, könne man wenigstens „eine nur vom Gefühl zugelassene Ähnlichkeit der beiden Themen annehmen“. Geht das nicht ein bißchen zu weit? Niemand hätte etwas dagegen, würde er Hinweise dafür erhalten, daß Bach (wie auch andere Komponisten) in der gleichen Tonart bisweilen ähnliche Themenmodelle verwendet hat. Fatal wird nur die Versteifung eines solchen Unternehmens zum Dogma, daß alle Stücke einer Gruppe einzig nach einem angenommenen Prinzip gearbeitet sein sollen. Es ist schade, daß David seine sauberen thematischen Analysen mit dieser „Glaubensprüfung“ belastet hat.

Siegfried Borris

Zur Bach-Interpretation

Die Internationale Bach-Gesellschaft hat aus Anlaß des 5. Internationalen Bach-Festes zu Schaffhausen das köstliche Büchlein von *Rudolf Steglich „Über die ‚kantable Art‘ der Musik Johann Sebastian Bachs“* (Verlag Hug, Zürich) herausgebracht. Es ist eine rechte Freude zu lesen und mitzuerleben, wie der Verfasser Melodien Bachs, instrumentale wie vokale, nach ihrer rechten Bewegungsart interpretiert und so ihre Singbarkeit entzaubert. Jeder Musiker, dem es um den Vortrag Bachscher Werke ernst ist, sollte sich zu Herzen nehmen, was da aufgezeigt ist. Denn noch

sind wir weit entfernt vom wahren Verstehen des einer Bachschen Melodie innewohnenden Lebens — wie man Tag für Tag trauernd erleben muß. Möge das Büchlein in diesem Sinne reiche Frucht tragen.

Joseph Müller-Blattau

Ein Haydn-Bändchen

Jenő Vigh hat eine volkstümliche Haydn-Biographie mit dem Titel „Wenn Haydn ein Tagebuch geführt hätte“ veröffentlicht (Corvina-Verlag, Budapest). Der Irrsatz ist irreführend, denn Haydn hat, wenigstens zeitweilig, Tagebuch geführt, geschrieben in einer amüsanten Privatorthographie, und Vigh hat aus diesen Aufzeichnungen ja auch manche charakteristische Stellen zitiert, so wie er auch zeitgenössische Dokumente, Briefwechsel und authentische Berichte benützt, um den Ablauf von Haydns Leben, seinen Aufstieg zum fürstlichen Hofkapellmeister und zu einem vielseitigen Komponisten von europäischer Geltung in Annalenform darzustellen. Auf Bildmaterial verzichtete Vigh ebenso wie auf Quellenangaben; immerhin hätte er das auf eigenen Forschungen fundamentierte Buch von Heinrich Eduard Jakob „Haydn, seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm“ anführen sollen, dem Vigh vielfach verpflichtet ist.

Eugen Püschel

Ein Schäferspiel von Michael Haydn

Die reizvolle Ausgrabung der „Hochzeit auf der Alm“ mit der Musik von Michael Haydn, herausgegeben von Bernhard Paumgartner (Verlag Das Berglandbuch, Salzburg/Stuttgart 1959, DM 16.—), die wir dem Direktor des Mozarteums in Salzburg verdanken, macht uns mit einem Schauspiel bekannt, das der Benediktiner-Pater Florian Reichsiegel 1768 für eine Aufführung im bischöflichen Theater verfaßte und zu dem Michael Haydn eine Ouvertüre, drei Arien und ein paar Tanzsätze geschrieben hat, die im Klavierauszug wiedergegeben werden. Die Musik ist so heiter und natürlich, oft schalkhaft, daß sie von Joseph Haydn sein könnte; die Handlung verwebt Schäferliches und Hochdramatisches: der Landgraf findet seine schuldlos verstoßene Gattin samt Tochter auf der Alm wieder und nimmt sie wieder an, die Tochter bekommt den braven Schützen zum Mann, der zuerst als Wilderer bestraft werden sollte. Die Handlung geht also über den Rahmen eines Singspiels hinaus, aber die Wolken verfliegen schnell, und die Musik von Michael Haydn macht alles wieder gut.

Hermann Keller

Eine Wallfahrt zu Mozart

Anfang Dezember des Jahres 1791 wurde Wolfgang Amadeus Mozart auf dem St. Marxer Friedhof zu Wien in einem Armeleutegrab verscharrt, ohne daß eine einzige mitfühlende Seele ihm bis zuletzt das Geleit gab. Nach fast siebzehn Jahren suchte Konstanze Mozart die Stelle, konnte sie jedoch nicht finden, denn der Totengräber hatte gewechselt. Aber schon weitere zwanzig Jahre später, am 24. Juni 1829, machte sich der glühendste Mozart-Verehrer jener Zeit, der Londoner Organist, Verleger und Mitbegründer der Philharmonic Society, Vincent Novello, zusammen mit seiner Frau Mary auf die damals gewiß beschwerliche Reise nach Salzburg und Wien. Über diese Fahrt, die Vincent selber eine Wallfahrt zu Mozart nannte, haben die beiden, jedes für sich, für ihre Familie Tagebücher geführt, die lange Zeit als verschollen galten, bis sie durch einen Zufall während des zweiten Weltkrieges in Italien wieder aufgefunden wurden. Ausführlich kommentiert, wagte man im Jahre 1955 in London ihre Veröffentlichung. Als Anhang bot dieses Buch zwei zumal den Notizen Vincents entnommene Sonderkapitel, „The musical Scene in Europe in 1829“ und „Die Wahrheit über das Requiem“. Die nun vorliegende deutsche Ausgabe unter dem Titel: „Eine Wallfahrt zu Mozart“, die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahr 1829, herausgegeben von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes, deutsche Übertragung von Ernst Roth (Verlag Boosey & Hawkes, Bonn 1959, DM 7.—) konzentriert sich auf die eigentliche Wallfahrt, bringt aus den parallelen Angaben die jeweils interessanteste und ersetzt den im Original eingearbeiteten Kommentar durch den nunmehr erweiterten Anmerkungs-Anhang. In dieser Form überzeugt das Buch durch seine Frische und durch die menschliche Wärme der beiden, die nicht nur Material für eine geplante Mozart-Biographie sammeln wollten, sondern auch dem todkranken Nannerl — nunmehr Frau Hofrat Maria Anna von Bechtold zu Sonnenburg — eine in England für sie gesammelte Geldsumme überbrachten. In den Tagebuchnotizen kommt Konstanze sehr gut weg („sie ist für mich der interessanteste der lebenden Menschen“), aber auch die Begegnung mit dem Nannerl enthält viele rührende Züge. Wesentliches Licht fällt auf den gerade damals in Salzburg zu Besuch weilenden W. A. Mozart junior. Genau formulierte Fragen an Mutter und Sohn

werden — mit einigen Gedächtnisfehlern Konstanzen — ausführlich beantwortet. Für den Mozart-Freund eine recht anregende Lektüre.

Hans Georg Bonte

Harfen im alten China

Der um die Musikgeschichtsforschung Asiens sehr verdiente Japaner *Shigeo Kishibi* hat seine Untersuchungen über Herkunft und Geschichte der chinesischen Harfentypen nun in einer englischen Fassung herausgebracht: *The Origin of the K'ung-hou* (Tôyô Ongaku Kenkyû, Tokio 1958). Dadurch sind seine bemerkenswerten Forschungen nun auch der europäischen Fachwelt zugänglich. Wie in der früheren Studie über die Pip'a wird ein reiches Quellenmaterial ausgewertet und dabei mancher eingefleischte Irrtum korrigiert.

Fritz Bose

Für Gerhart von Westerman

Gerhart von Westerman gehört zu jenen durch Bildung und Begabung ausgezeichneten Männern, deren vielseitige Interessen sie auf mehreren Gebieten zugleich Gutes leisten lassen. Eine kleine, mit einem Werkverzeichnis versehene Monographie (Verlag Bote & Bock, Berlin 1959) läßt die Hauptzüge seines Wesens klar erkennen. Über dem ingeniosen Organisator der Berliner Festwochen, dem langjährigen Intendanten des Philharmonischen Orchesters hat man den schaffenden Musiker Westerman beinahe vergessen, dem *Peter Wackernagel* eine ebenso kenntnisreiche wie warmerherzige Würdigung zuteil werden läßt. Der Jubilar selbst kommt hier mit einer gründlichen Analyse seiner vieraktigen Oper „Prometheische Fantasie“ zu Worte, deren mehrschichtig erdachter und geformter Stoff für den Dichter-Komponisten charakteristisch ist. Die höchst verschiedenartigen Komponenten, die Westerman zwanglos in sich vereinigt, faßt *Hans Heinz Stuckenschmidt*s knapper Beitrag schön zusammen. Das, was Westerman lange Jahre organisatorisch umsort hat, will er nun durch eine im Entstehen befindliche Geschichte der Berliner Philharmoniker schriftstellerisch untermauern.

Werner Bollert

Jazz im Bild

E. v. d. Elskens und J. E. Berendts „Foto-Jazz“ (Nymphenburger Verlagshandlung, München 1959, DM 9.80): ein lebendiges Buch! Es zeichnet mit allen raffinierten Tricks fotografischer Kunst den Jazzmusiker unterschiedlichen Typs und sein Publikum: ekstatisch und verhalten, begeistert und in sich versunken. Von der Erscheinung her, von Physiognomik und Gestik charakterisiert es die



Herbert von Karajan

Aus dem Buch von R. P. Bauer: „Im Konzertsaal karikiert“. (Albert Langen/Georg Müller, München)

auch in sich gegensätzliche, vitale und oft groteske Welt des Jazz: das „Ideal der Kühle“ und der „gelassenen Disziplin“ und die heiße, maßlose Haltung der anderen Seite. J. E. Berendt kommentiert, indem er den psychologischen Bereich dieser Sphäre als den einer schnell verbrennenden Intensität, einer „Dekadenz von hoher Sensibilität“ anspricht.

Siegfried Günther

Karikaturen

Ein ebenso reizvolles wie amüsantes Büchlein legt R. P. Bauer vor: „Im Konzertsaal karikiert“ (Albert Langen/Georg Müller, München 1959, DM 4.80). Es enthält eine Fülle von glänzend entworfenen Zeichnungen, angefangen von Karel Ancerl bis Carlo Zecchi. Dazwischen stehen all die Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten von Rang und Ruf, deren Porträt fast stets von den Künstlern selbst signiert wurde. Die Echtheit der witzigen Impression ist also gleichsam bescheinigt. Selten ist das Wesen dieser Musiker mit so viel charakteristischer Schärfe eingefangen worden, wie es hier der Fall ist. Ein Schmunzeln, Lächeln und Lachen weckt dieses Büchlein bei dem Betrachter. Vergnügliche Lektüre — gewiß; aber auch noch mehr: messerscharfe Erfassung personaler Eigenart, gehoben in die Atmosphäre echten Humors.

Günter Hauswald

Erzähltes

Unter dem launigen Titel „Durchs Notenschlüsselloch betrachtet“ (Verlag Albert Langen/Georg Müller, München 1959, DM 4.80) erscheint erstmals eine deutsche Ausgabe der von Bernhard Grun gesammelten, flott erzählten Musikanekdoten. Zuweilen etwas weitschweifig schildert hier der Autor die (nicht immer liebenswerten) Eigenheiten großer

und kleiner Meister, aber auch ihr oft unverdientes Schicksal vom kometenhaften Aufstieg bis zum jähen Sturz in die Vergessenheit. Scurrile Käuze finden sich darunter, doch auch gewissenlose Harsardeure, die mit ihrem Talent wucherten oder es sinnlos vergeudet haben: vielfach Namen, von denen heute fast niemand mehr etwas weiß. Zumal von ihnen wird hier in amüsanten Form erzählt — und ganz nebenbei mit manch falscher Überlieferung aufgeräumt, so daß sich der Leser bald aller Zweifel enthoben sieht, ob sich das in diesem Büchlein Geschilderte in Wahrheit so zugetragen haben mag. Er wird auch dafür dem Autor dankbar sein und es nicht ohne Schmunzeln aus der Hand legen. *Jürgen Völckers*

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: In „Buenos Aires Musical“ veröffentlicht Jorge Aráoz Badi einen Händel-Beitrag. Jane Bathori erörtert einen Vorschlag zur Interpretation der Musik von Debussy (230/1959).

Australien: Im „Australian Music Journal“ widmet F. R. Blanks einen Gedenkartikel E. Bloch (12/1959).

Chile: In der Zeitschrift „Revista Musical Chilena“ nimmt Vicente Salas Viu zu den chilenischen Musikfestspielen Stellung. Federico Heinlein widmet einen umfassenden Beitrag Haydn. Über Perugia berichtet Irma Gedoy. Über Probleme der Musikkultur referiert Andres Pardo Tovar. Esperanza Pulido kennzeichnet mexikanische Musik. Weitere lesenswerte Beiträge stammen von Nabor Hurtado, Abdulia Bath und Jose Hosiasson.

Dänemark: „Dansk Musiktidsskrift“ veröffentlicht eine Arbeit von Gerhard Schepelern über „Die Oper im Ausland“. Inga Graae berichtet über den Harfenkongreß in Israel (7/59).

Frankreich: „Musica“ gedenkt mit einem Artikel von Mario Facchinetti der Pianistin Wanda Landowska. Musiker-Porträts stammen von Esther van Lov und Sylvie de Nussac. Henri Busser berichtet über Gounod. Claude Leiris widmet eine Arbeit Henry Purcell (11/59).

Großbritannien: „Music and Letters“ bringt einen Aufsatz von William Blissett über E. Newman. Michael und Christopher Raeburn berichten über Mozart-Handschriften in Florenz (4/59).

Italien: In „Musica d'oggi“ untersucht John S. Weissmann Kompositionen von Petracchi (8/59). Im nächsten Heft äußert sich Adone Zecchi über Erziehung und Musik. Giorgio Abetti beleuchtet das Thema „Astronomie und Musik“ (9/59). — „L'Approdo Musicale“ bringt einen Aufsatz von R. Leibowitz über Puccini. Weitere Aufsätze zum gleichen Thema stammen von Gallini, Marotti, Gui und Gara (6/59).

Niederlande: „Mens en Melodie“ widmet einen Aufsatz Jan van Glier aus der Feder von Willem Andriessen. Wouter Paap gedenkt des Todes von Martinů. Ary Schipper beleuchtet das Wirken von Jacobus Gallus (11/59). — „De Praestans“ bringt einen Beitrag von Eddy Le Greve und Chris Dubois über Georg Böhm (4/59).

Österreich: In der „Österreichischen Musikzeitschrift“ nimmt Bernhard Paumgartner zum Geist der Salzburger Festspiele Stellung. Alexander Weinmann schreibt zur Neuausgabe des Köchelverzeichnis. Mit Zwölfton-Musik beschäftigen sich Rudolf Reti und Johanna Schwieger. Claus-Henning Bachmann widmet einen Beitrag Nikos Skalkottas. Robert Schollum schreibt über Komposition, Edition, Subvention (11/59).

Schweden: „Musik och Skola“ veröffentlicht einen Beitrag Gabrielsons über „Singen und spielen“ (5/59). — In der „Musik Revy“ beschäftigt sich Per-Anders Hellquist mit „Junger schwedischer Musik“ (7/59). — „Nutida Musik“ widmet ein Heft der Musik Polens. Es berichten Ingvar Lidholm, Boguslaw Schäffer, Bo Wallner. Weitere aufschlußreiche Beiträge stammen von Witold Lutoslawski, H. H. Stuckenschmidt über Schönbergs Orchesterstücke und Gunnar Bucht über Petracchi (2/59).

Schweiz: In „Musik und Gottesdienst“ erörtert Claudius Schaffler die Grenzen und Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks auf der Orgel. Edwin Nievergelt untersucht den Ort der Musik im Gottesdienst (5/59).

Vereinigte Staaten: „The Musical Quarterly“ bringt einen Aufsatz von Vernon Gotwals über die früheste Haydn-Biographie. Karl Geiringer äußert sich über geistliche Werke von Haydn. Luiz Heitor Correa de Azevedo widmet einen Beitrag Sigismund Neukomm. Hugo Weisgall untersucht die Musik von Henry Cowell (Okt. 59). — In „Musical America“ schreibt Rafael Kammerer über Zino Francescatti (11/59).

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Heinz Robertz, Intendant des Trierer Stadttheaters, starb 61jährig in Köln.

Geburtstage

Kurt Gillmann, Komponist zahlreicher Werke für Harfe, wurde am 21. November 70 Jahre alt.

Felix von Lepel, Musikschriftsteller in Berlin, vollendete am 27. Dezember das 60. Lebensjahr.

Ehrungen und Auszeichnungen

Carl Ebert, der Intendant der Städtischen Oper Berlin, erhielt aus der Hand Prof. Tiburtius' für hervorragende künstlerische Leistungen das große Bundesverdienstkreuz.

Ernennungen und Berufungen

Eberhard Preußner wurde zum Präsidenten der Salzburger Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum ernannt. Er wurde durch den österreichischen Unterrichtsminister Dr. Drimmel in sein Amt eingeführt.

Heinz Wallberg, musikalischer Oberleiter der Theater der Stadt Bremen, wurde als Nachfolger Wolfgang Sawallischs zum Generalmusikdirektor des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden ernannt. Er wird sein Amt am 1. August 1961 übernehmen und bis zum 31. Juli 1964 führen.

Hans Günter Mommer, der junge Kölner Dirigent, wurde ab Frühjahr 1960 für zwei Jahre zum Chefdirigenten des Orquesta sinfonica nacional in Lima ernannt.

Thomas Ungar, der junge Budapester Dirigent, wurde zum künstlerischen Leiter des Siegerland-Orchesters gewählt.

Robert Schollum wurde an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen.

Verbände und Vereine

Die Hundertjahrfeier des Deutschen Sängerbundes wird voraussichtlich zusammen mit dem 15. Deutschen-Sängerbundes-Fest 1962 in Essen stattfinden.

Der nächste Kongreß der Ev.-lutherischen Weltkonferenz für Kirchenmusik wird 1961 in Deutschland stattfinden und soll das Thema „Musik und Gottesdienst“ in den Mittelpunkt der Diskussion stellen. Eine Sitzung des leitenden Arbeitsausschusses fand in Herford statt. Ein Mitteilungsblatt soll als Organ der Konferenz entwickelt werden. Ferner ist eine hymnologische Documenta-Reihe geplant.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln brachte ein Studiokonzert mit Werken von Giselher Klebe, Bernd Alois Zimmermann, Anton von Webern, Arnold Schönberg und Béla Bartók.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt teilt mit, daß der Studierende der Opernschule Bodo Müller-Grosse an das Staatstheater Wiesbaden verpflichtet wurde.

Die Badische Hochschule für Musik Karlsruhe gewann Susanne Lautenbacher als Leiterin einer Violinklasse.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau veranstaltete einen Klavierabend mit Carl Seemann.

Der Hochschule für Musik Dresden ist in einem Festakt der Name Carl-Maria-von-Weber-Hochschule verliehen worden.

Die Musikakademie der Stadt Kassel, die kürzlich zu einem Besuch in Weimar weilte, empfing den Gegenbesuch der dortigen Franz-Liszt-Hochschule, die ein Konzert mit Werken von Bach bis Prokofieff gab.

Die Städtische Akademie für Tonkunst Darmstadt veranstaltete einen Vorspielabend, in dem u. a. eine interessante Triosonate von Pergolesi erklang.

Die Folkwangschule Essen gibt mit ihrem Kammerorchester unter der Leitung von Heinz Dressel diesen Winter eine Reihe von Abonnementskonzerten in der Villa Hügel. Dort gaben auch die Studierenden Werner Sindelmann und Hans-Joachim Brasseler ihr Debut.

Das Bayerische Staatskonservatorium der Musik Würzburg brachte unter Leitung seines Dirigenten Hanns Reinartz ein Orchesterkonzert mit Werken von Britten, Gebhard, Liebermann und Prokofieff.

Das Städtische Konservatorium Osnabrück veranstaltete einen Meisterkursus für Violoncello und Kammermusikspiel unter der Leitung von Enrico Mainardi.

Das Bruckner-Konservatorium Linz legt seinen Jahresbericht über das vergangene Schuljahr vor, der eine umfangreiche erzieherische Arbeit erkennen läßt.

Musikfeste und Tagungen

Die Berliner Festwochen 1959 sind ein großer Erfolg gewesen, so betonte Gerhart von Westernman.

Sie haben bewiesen, daß Berlin auch heute noch, wie in den zwanziger Jahren, geistiges Zentrum ist.

Das zweite Deutsche Sibelius-Fest fand im Dezember in Kassel statt und vermittelte Einblicke in das Schaffen von Sibelius und Kilpinen.

Die Ansbacher Badwoche wird 1960 wie auch in den Jahren 1953 und 1958 nicht stattfinden. Die Erfahrungen hätten bewiesen, wie wertvoll eine solche Unterbrechung sei.

Ein Kongreß „Geistliche Musik“ fand in Hiroshima statt. Neben Vorträgen hörte man Gregorianische Gesänge, moderne geistliche Musik, orientalische Kirchenmusik und religiöse japanische Musik.

Internationale Ballettfestspiele werden vom 8. bis 28. Juli in Nervi bei Genua stattfinden. Unter der Gesamtleitung von Leonide Massine wird man „Decamerone“, „Barbier von Sevilla“ und „Ball der Diebe“ in Originalschöpfungen erleben.

Preise und Wettbewerbe

Der Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig zur Förderung zeitgenössischer Musik wurde Karl Amadeus Hartmann verliehen.

Beim Internationalen Kompositionswettbewerb von Divonne-les-Bains kam Friedrich Metzler als einziger deutscher Komponist in die Endentscheidung. Sein Quintett für Harfe, Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello wurde in Paris durch das Harfenquintett Marie-Claire Janet zur Aufführung gebracht.

Ein Kompositionswettbewerb für Kammerorchesterwerke wurde vom Kurpfälzischen Kammerorchester Ludwigshafen und drei Mannheimer und Ludwigshafener Verlagen ausgeschrieben. Gefordert werden die Komposition einer Kammer-sinfonie oder ein größeres Divertimento, ein Konzert und eine Suite oder Sinfonietta. Einsendungen bis zum 31. März an das Kurpfälzische Kammerorchester, Ludwigshafen, Kanalstraße 95.

Ein Internationaler Wettbewerb „Stella Alpina d'Oro 1960“ für die Komposition eines neuen Bergliedes wird in Varese veranstaltet. Der Text kann in jeder beliebigen Sprache geschrieben sein.

Einen Klavierwettbewerb „Manuel de Falla“ veranstaltet im März das Istituto de Cultura Hispania in Madrid. Anmeldeschluß ist der 15. Januar.

Der zweite Internationale Wettbewerb „George Enescu“ für Violine, Klavier und Gesang wird vom 5. bis 20. September 1961 in Bukarest stattfinden.

Von den Bühnen

Die Mailänder Scala eröffnete ihre Stagione mit Verdis „Othello“. Zur Uraufführung gelangen Chaillys „Gespenster im Grandhotel“ und Nino Rotas „Die Nacht eines Neurasthenikers“. Egks „Revisor“ kommt zur Erstaufführung. An deutschen Sängern wurden für diese Spielzeit Christel Goltz, Christa Ludwig und Leonie Rysanek verpflichtet. Gastdirigenten sind Herbert von Karajan und Hermann Scherchen.

Die Deutsche Staatsoper Berlin brachte unter Leitung von Hans Knappertsbusch Richard Wagners „Rheingold“, „Walküre“ und „Siegfried“.

Die Hamburgische Staatsoper gab Mozarts „Entführung aus dem Serail“ in neuer Inszenierung. Bergs „Lulu“ und „Wozzeck“ wurden wieder in den Spielplan aufgenommen.

Die Staatsoper Stuttgart brachte im Rahmen einer Orff-Woche die Uraufführung von „Oedipus, der Tyrann“ in einer Inszenierung von Günther Rennert und unter Leitung von Ferdinand Leitner.

Das Kölner Opernhaus wird im Januar einen Tanzabend seines neugebildeten Ballettes mit Werken von Vivaldi, Bartók und Strawinsky veranstalten. Die Leitung hat Aurel von Milloss.

Die Wuppertaler Bühnen bringen im Rahmen eines Tanzabends die Uraufführungen des abstrakten Balletts „Construction humaine“ von Silbermann-Spitzmüller und Fortners „Flamingo“.

Die Dresdener Staatsoper vermittelte die europäische Erstaufführung der amerikanischen Oper „Der brave Soldat Schwejk“ von Robert Kurka.

Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen bringen Haydns Oper „Die Welt auf dem Mond“ in der Inszenierung von Rudolf Schenkl und unter Leitung von Ljubomir Romanski. Rudolf Schenkl wird im Sommer die künstlerische Leitung der Oper und Operette bei den Freilichtspielen in Tecklenburg übernehmen.

Die Städtischen Bühnen Augsburg boten die Neuinszenierung der komischen Oper „Die vier Grobiane“ von Wolf-Ferrari und als Weihnachtspremiere Wagners „Lohengrin“.

Die Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau brachten das Märchen-Musical „Mister Miau“ von Fritz Rügamer mit der Musik von Otto-Erich Schilling zur Uraufführung.

Das Oldenburgische Staatstheater brachte als Erstaufführung Strawinskys Oper „The Rake's Progress“.

Das Friedrich Wolf-Theater Neustrelitz plant Janáček's „Jenufa“ und Gersters „Enoch Arden“.

Mozarts „*Ascanio in Alba*“ wird am Stadttheater Luzern erstmals in der deutschen Fassung von Günter Haußwald in szenischer Aufführung zu sehen sein. Eine konzertante Aufführung der Oper fand in Mailand statt.

Mussorgskys „*Boris Godunow*“ wird in Athen, Basel, an der Städtischen Oper Berlin, in Braunschweig, Detmold, Flensburg, Halle, Kiel, Köln, London, Mannheim, Paris und Stuttgart zur Aufführung gelangen. Seine Oper „*Chowantschina*“ steht auf dem Spielplan der Deutschen Staatsoper Berlin und ist für die Wiesbadener Maifestspiele durch die Belgrader Staatsoper vorgesehen.

Händels „*Julius Cäsar*“ wird von den Städtischen Bühnen Frankfurt vorbereitet. Seine Oper „*Xerxes*“ kommt in Darmstadt, Innsbruck, Detmold, Duisburg und Düsseldorf zur Aufführung. Das Oratorium „*Israel in Ägypten*“ brachte Hermann Scherchen an der Mailänder Scala zur Aufführung.

Hermann Reutters Oper „*Die Brücke von San Luis Rey*“ kam in Japan zur Erstaufführung.

Peter Ronnefeld, ein Schüler von Boris Blacher, arbeitet an einer Oper „*Die Ameise*“ nach einem eigenen Libretto.

Aus dem Konzertsaal: Ordiestermusik

Das Rotterdamer Philharmonische Orchester brachte unter seinem Dirigenten Eduard Flipse das Violoncellokonzert von Matchavariani und die 2. Sinfonie von Jan van Dijk zur Aufführung.

Die York Concert Society Toronto bringt unter Heinz Unger innerhalb ihrer Konzerte jeweils einen ausschließlich Mozart und Beethoven gewidmeten Abend. In einem Gustav-Mahler-Gedächtniskonzert wird dessen „*Lied von der Erde*“ erklingen.

Das Opernhaus-Orchester Hannover bot die Ur-aufführung eines Cellokonzertes des verstorbenen jungen Komponisten Wolfgang Streiber.

In einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle Dresden erklang das „*Deutsche Requiem*“ von Brahms; im April wird Mstislav Rostropowitsch das Violoncellokonzert von Dimitri Schostakowitsch spielen.

Die Weimarer Staatskapelle brachte Schostakowitschs 11. Sinfonie zur Erstaufführung.

Das Orchester der Städtischen Bühnen Magdeburg brachte Chatschaturians 2. Symphonie zur Aufführung.

Ernst Kreneks neuestes Orchesterwerk „*Quaestio temporis*“ wird im April in New York uraufgeführt werden.

Paul Hindemiths „*Pittsburgh Symphonie*“ wird in Lausanne zum ersten Male in der Schweiz aufgeführt.

Igor Strawinskys „*Movements for Piano and Orchestra*“ wird im Januar in New York als Uraufführung zu hören sein.

Bohuslav Martinůs „*Drei Parabeln*“ kommen noch in dieser Spielzeit in Bonn zur deutschen Erstaufführung.

Kurt Hessenbergs „*Intrada und Variationen über ein Thema von Regnard*“ werden in Mainz aufgeführt werden, sein Konzert für Orchester erklang in Kassel.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Die Staatskapelle Dresden brachte in einem Kammerabend Werke von Mozart, Schumann, Martinů und Kehrler. Ein weiterer Abend war Werken Bachs und der Moderne gewidmet. Herbert Collum spielte den Cembalo in Bachs d-Moll-Konzert für Cembalo und Streicher.

Das Kieler Kammerorchester bot einen Abend mit Werken von Telemann, Schubert und Martinů.

Das Collegium musicum Solingen veranstaltete einen Abend mit Werken jüdischer Komponisten, der dem Gedanken der Brüderlichkeit gewidmet war.

Günter Bialas' „*Lorca-Lieder*“ werden in Hagen und Darmstadt aufgeführt.

Willy Burkhardts „*Canzona*“ und seine „*Fantasia mattutina*“ werden im Januar in Basel erklingen.

Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik

Erich Marckhl vollendete die Komposition seiner Kantate „*Vom Fall der Stadt*“.

Beethovens Opernfragment „*Vestas Feuer*“ für Vokalquartett und Orchester, in der Bearbeitung von Willy Hess, kam am Neujahrstag in Hamburg zur deutschen Erstaufführung. Dirigent des Konzertes war Robert Heger.

Orgelwerke und Geistliche Musik

Der Schwäbische Singkreis veranstaltete unter Hans Grischkat eine Geistliche Abendmusik mit Werken alter und neuer Meister.

Hermann Schroeder komponierte eine „*Missa Gregoriana*“, die im Rahmen eines Pontifikalamtes zum Namensfest der heiligen Caecilia im Kölner Dom zum ersten Male erklang.

Otto Siegl's Kantate „*Wort und Wunder*“ kam in Wien zur Erstaufführung.

Willy Burkhardts „Messe“ wird für eine Aufführung im Sender Freies Berlin vorbereitet. Seine „Sintflut“ wird in verschiedenen Städten Israels durch die Engadiner Kantorei St. Moritz aufgeführt werden.

Friedrich Högners Choralkantate „Ist Gott für mich“ wurde in München uraufgeführt.

Heinz Werner Zimmermanns Motette „Gelobt sei der Herr täglich“ kam in Dresden zur Uraufführung; im gleichen Konzert erklang sein Psalmkonzert.

Heinrich Poos' „Herr Gott, dich loben wir“ wurde in Berlin uraufgeführt.

Siegfried Strohbachs „Adventskantate“ kam in Hannover zur Uraufführung.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“, Haydns „Orfeo ed Euridice“ und ein Sinfoniekonzert mit Werken Kodálys und Rossinis. K. H. Ruppel sprach über die literarische Wendung der Oper.

Radio Bremen brachte Purcells Oper „Dido und Aeneas“, Pergolesis „La Serva padrona“ und widmete eine Sendung alten Adventsliedern aus europäischen Ländern. In einem Nachtkonzert war Strawinskys „Apollon musagète“ zu hören. Die Reihen „Das Klavierwerk des 20. Jahrhunderts“ und „Musica antiqua“ wurden fortgesetzt. Eine Sendung „Fürstliche Musikanten — musikalische Fürsten“ war dem Schaffen J. S. Bachs gewidmet.

Im Westdeutschen Rundfunk Köln war Mozarts „Don Giovanni“ zu hören, ferner Umberto Giordanos „André Chenier“ und Honeggers „Antigone“. „Dreimal Rosenkavalier“ hieß eine Sendung, die mehrere Interpretationen dieses Werkes nebeneinander zu Gehör brachte. Der Oper in Rußland war die Sendung „Puschkin und die russische Nationaloper“ gewidmet. Das Künstlerporträt brachte eine Begegnung mit Henryk Szeryng. An geistlichen Werken waren eine Messe von Carl Maria von Weber und Oliver Messiaëns „Quatuor pour la Fin du Temps“ zu hören. Schließlich brachte man unter dem Titel „Musik zu Märchen“ „Ravels „Ma mere l'oye“ und Schoecks „Vom Fischer un syner Fru“.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt bot Richard Strauß' „Arabella“ und Webers „Freischütz“. Das weihnachtliche Geschehen stand im Mittelpunkt der Übertragungen von Martins „Mystère de la Nativité“, Bachs Weihnachtsoratorium und Manfredinis Weihnachtskonzert. Beniamino Gigli, Ralph Kirkpatrick und Bruno Walter waren eigene Sendungen gewidmet.

Im Südwestfunk Baden-Baden erklangen Bizets „Perlenfischer“. Leo Schrade sprach über „Händel als Dramatiker in Oper und Oratorium“. Eine Sendung war Beniamino Gigli gewidmet. „Folklore aus aller Welt“ hieß die zweite Folge der Sendereihe „Andere Länder — andere Lieder“. Drei Cantus-firmus-Motetten von Zimmermann wurden im Rahmen von Weihnachtsmusik unserer Zeit gebracht. Das Landesstudio Freiburg bot Musik von Franz Xaver Richter und das Oratorium „Die Seligen“ von Joseph Haas.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart übertrug die Uraufführung von Orffs „Oedipus, der Tyrann“. Bachs Weihnachtsoratorium und Martins „Mystère de la Nativité“ hatten das weihnachtliche Geschehen zum Mittelpunkt. Die monatliche Oratoriensendung fand mit Händels „Messias“ ihren krönenden Abschluß. Die Sendereihe „Haydns Londoner Sinfonien“ schloß mit einer Wiedergabe der Sinfonien Nr. 103 und 104. Stuttgarter Komponisten stellten sich in einer Kammermusiksendung vor. Fritz Beck machte mit dem Stuttgarter Kammerorchester bekannt. Eine Sendung „Arturo Toscanini — seine Interpretationen auf Schallplatten“ zeigte den Meister als überlegenen Interpreten.

Händels „Ariadne“ wurde unter Mathieu Lange vom Norddeutschen Rundfunk Hannover aufgenommen.

Händels „Agrippina“ erklang im Institut National Belge de Radiodiffusion.

Mozarts „Zaide“ wird vom Norddeutschen Rundfunk Hannover in der originalen Textfassung von Werner Oehlmann vorbereitet.

Hugo Distlers Klavierkonzert wurde von Radio DDR aufgenommen.

Bohuslav Martinůs „Mirandolina“ wurde vom Österreichischen Rundfunk Radio Linz aufgenommen.

Winfried Zilligs „Vergessene Weisen“ erklangen im Hessischen Rundfunk; seine Serenade I für acht Blechbläser wurde für den Sender Freies Berlin und Radio Hilversum aufgenommen.

Harald Genzmers „Prolog“ für Orchester wurde vom Bayerischen Rundfunk München und vom Norddeutschen Rundfunk Hamburg gesendet.

Reinhard Schwarz-Schillings Violinkonzert brachte Radio Chicago.

Rudolf Herolds Serenade wurde von Helga Bachmann im Bayerischen Rundfunk gespielt.

Jacques Wildbergers Kantate „Ihr meint, das Leben sei kurz“ erklingt in Radio Stockholm und im Rias Berlin.

Einstimmige Weisen des Lohamer Liederbuches in der Bearbeitung von Ernst Rohloff erklangen in Radio DDR.

Hans Bergese schrieb eine neue Schuloper „Der Wolf als Flötenspieler“, die der Sender Freies Berlin zur Uraufführung brachte.

Das Deutsche Fernsehen brachte den „Barbier von Sevilla“ und ein Ballett nach Händels Wassermusik.

Eine Schallplattenfirma wird im Auftrage des Deutschen Sängerbundes eine Schallplattenreihe mit Chorwerken, die als vorbildlich anzusehen sind, herausbringen.

Gastspiele und Konzertreisen

Die *Komische Oper Berlin* begann ihr Gastspiel in Moskau mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“. Es folgten Aufführungen von Mozarts „Zauberflöte“ und Britzens „Albert Herring“.

Die *Junge Ballett-Compagnie Memmingen* unternahm eine Gastspielreise durch Griechenland und die Vereinigte Arabische Republik. Zu Beginn dieses Jahres wird sie eine Tournee durch die Schweiz, Italien und die Bundesrepublik durchführen.

Die *Bamberger Symphoniker* gastierten unter Rudolph Kempe in mehreren Orten Spaniens und Portugals.

Die *Wiener Philharmoniker* unter der Leitung von Herbert von Karajan sind von ihrer Weltreise, die sie durch Indien, Hongkong, Japan und Amerika führte, zurückgekehrt.

Der *Wiener Akademie-Kammerchor* startete zu einer Weltreise. Er wird in Amerika 25 Konzerte geben und von da nach Japan und anderen fern- und nächstlichen Ländern weiterreisen.

Der *Dresdener Kreuzchor* unternahm mit einem Programm weihnachtlicher Lieder und Motetten alter und moderner Meister unter Rudolf Mauersberger eine Gastspielreise durch die Bundesrepublik.

Die *St.-Andreas-Kantorei Hildesheim* unter Reinhold Brunnert weilte zu zahlreichen Abendmusiken in Österreich.

Werner Egk hat in Moskau einen Vortrag über zeitgenössische deutsche Musik gehalten.

Hans Knappertsbusch dirigierte ein Sonderkonzert der Dresdener Staatskapelle mit Werken von Haydn, Brahms und Strauss.

Berthold Lehmann dirigierte das Hallé-Orchestra in Sheffield und Bolton. Er wurde eingeladen, in der kommenden Saison eine England-Tournee mit demselben Orchester durchzuführen.

Günter Wand dirigierte im Rahmen des deutsch-sowjetischen Kulturabkommens Konzerte in Moskau, Kiew und Leningrad.

Eugen Jochum wird das Concertgebouw-Orchester auf der kommenden Gastspielreise durch die USA und Kanada dirigieren. Er löste seinen Vertrag mit dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, das er seit der Gründung vor zehn Jahren geleitet hatte.

Georg Byrd, New York, wurde als Gastdirigent des Städtischen Orchesters Magdeburg verpflichtet.

Heinz Sawade gab eine Reihe von Konzerten in Schleswig-Holstein, Hagen und Berlin mit Werken von Bach.

Gert und Ludwig Hoelscher spielten in Athen das Doppelkonzert von Brahms mit außerordentlichem Erfolg.

Andor Foldes gab in Saarbrücken, London und Liverpool Konzerte mit Werken der Klassik und Romantik, in denen er sowohl als Pianist wie auch als Dirigent auftrat.

Karl-Heinz Schlüter unternahm eine Konzert-Tournee durch Spanien mit Werken von Scarlatti bis Hindemith.

Hans Richter-Haaser von der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold beendete eine Konzert-tournee durch Nordamerika.

Hans Hotter sang in der deutschen Bibliothek in Rom die „Michelangelo-Lieder“ von Hugo Wolf und die „Dichterliebe“ von Robert Schumann.

Maria Stader wird Anfang dieses Jahres eine Tournee durch die USA, Honolulu und Japan unternehmen.

Rita Streich gab in Japan zehn Liederabende, bei denen sie von Erik Werba begleitet wurde.

Verschiedenes

Der Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienverbandes, Prof. Overath, wandte sich in einer Erklärung gegen elektronische Musik in den katholischen Kirchen.

Der Verlag *Ludwig Doblinger*, Wien, brachte als 10 000. Verlagsnummer Joseph Haydns „Te Deum für die Kaiserin“.

Der Musikmarkt

**Fachzeitschrift für alle Gebiete
der Unterhaltungsmusik**

Preis je Heft DM 2. — zuzüglich Porto

Erscheint monatlich einmal

Übersichten über die Platten- und Verlagsproduktionen, grundsätzl. Betrachtungen, aktuelle Berichte, Erfolgsstatistiken, zuverlässige Marktanalysen, aufschlußreiche Interviews und Kritiken. Unentbehrlich für die Schallplattenherstellung, den Schallplattenhandel, Musikverlage, Filmfirmen, Rundfunk- und Fernsehanstalten, Automaten-Aufsteller, Kapellen und alle ausübenden Künstler.

Kostenlose Probehefte durch

Josef Keller Verlag • 13b Starnberg

Bei der Stadt, Musikschule Braunschweig ist
zum 1. April 1960 die Stelle

des Leiters der Streicherklassen

(nur männliche Kraft) zu besetzen. — Gefordert werden: Pädagogische Erfahrung, überdurchschnittliches Interesse für den Umgang mit Anfängerschülern und für deren methodische Führung, gegebenenfalls bis zur Aufnahmereife in eine Berufsausbildungsstätte. Ferner gründliche Erfahrung und Befähigung für die energische Leitung eines qualifizierten Jugendorchesters sowie künstlerische Befähigung für die Mitwirkung in einem konzertierenden Kammermusikensemble. — Bevorzugtes Alter: 30 bis 45 Jahre. — Die Beschäftigung erfolgt im Angestelltenverhältnis, zunächst nach Verg. Gr. Vb TO. A (Ortsklasse S). Probezeit 4 Monate. Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, tabellarischer Darstellung des Ausbildungsganges und Berufsweges, Zeugnisabschriften und einem Lichtbild sind an das Personalamt der Stadt Braunschweig zu richten. Meldeschluß 15. 2. 1960.

gez. Dr. Lotz, Oberstadtdirektor.

BOSSE - MUSIKBUCHER

Neuerscheinung

WILHELM KELLER

Handbuch der Tonsatzlehre Band II - Tonsatztechnik

Übungen und Aufgaben zum ein- und mehrstimmigen Satz unter Berücksichtigung aller stilistischen Tendenzen im gegenwärtigen Musikschaffen.

„... Wir haben lange — und doch angesichts seines Reichtums nur allzukurz — bei diesem Buch verweilt, weil wir es für bedeutend, ja epochemachend in der Geschichte der Musiktheorie halten. Es gibt einem ein messerscharfes Rüst-Werkzeug.“

Schweizer Musikpädagogische Blätter

384 Seiten, mit vielen Notenbeispielen, Tabellen und Diagrammen, Ganzleinwand, DM 19,80

Gustav Bosse Verlag • Regensburg

Soeben erschien in Neuauflage der

Ratgeber für Musik im Kirchenjahr

Dieser Ratgeber faßt die gesamte in den Verlagen BARENREITER, NAGEL und ALKOR erschienene Kirchenmusik zusammen. Zu jedem Sonntag des Kirchenjahres (ohne Advent bis Epiphania; hierfür „Weihnachtsmusik-Ratgeber“) sind die entsprechenden Vertonungen zu Evangelium, Epistel und Wochenpsalm aufgeführt. Der Ratgeber bringt Musik aller Besetzungen: Chormusik — mit und ohne Instrumente — von kleinen Liedsätzen bis zu Oratorien, Werke für Solostimmen, Orgel- und andere Instrumentalmusik. So ist er ein unentbehrlicher Helfer für Kantoren und Kirchenmusiker.

Kostenlos durch den Musikalienhandel
oder durch den

BARENREITER - VERLAG

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder, Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut), Komposition: Heiß, Lehner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lehner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Konservatorium der Stadt Duisburg

Direktor: Dr. Karl Otto Schauerte / Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Opernschule / Arbeitskreis für neue Musik. Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadtheater), Telefon: 3 44 41, N. A. 78.

Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses, Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abt. für Toningenieur, Ausk. u. Anm.: Sekretariat Düsseldorf, Inselstr. 27/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik — Tanz — Schauspiel — Sprechen / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / Abt. Musik: Leitung: Professor Heinz Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Detlef Kraus, Georg Stieglitz, Irma Zucca-Sehlbach, Ernst Hüppe, Arthur Janning / Violine: Werner Krotzinger, Prof. Fritz Peter, Gustav Peter, Robert Haass / Cello: Klaus Stordk / Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner / Komposition: Erich Sehlbach, Siegfried Reda, Dietram Schubert / Dirigenten und Chorleiter: Professor Heinz Dressel, Karl Linke / Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner / Rhythmische Erziehung: Erna Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. Ernst Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Siegfried Reda / Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Laugen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf (siehe Instrumentalklassen) / Abteilung Theater, Opern-Abteilung: Leitung: Professor Heinz Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann, Clemens Kaiser-Breme / Musikalische Einstudierung: H. J. Knauer / Szenischer Unterricht: Günter Roth / Opernchorschule: Hans-Jürgen Knauer / Schauspiel-Abteilung: Leitung: Werner Kraut / Dozenten: Else Betz, Claus Clausen, Moje Forbach, Friedrich Gröndahl, Rose Krey, Thea Leymann, Eugen Wallrath / Angeschlossen: Seminar für Sprecher/Sprecherziehung und Sprechkunde / Abteilung Tanz: Leitung: Kurt Jooss/ Dozenten: Anna Joos-Markard, Trude Pohl, Anne Woolliams, Gisela Reber, Albrecht Knust, Erich Heubach / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, Seminar für Privatmusiklehrer: Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse: Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

DAS MUSIKSTUDIUM

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Operschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester, Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: **Direktor Prof. Richard Laugs** / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Operschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Operschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: **Prof. Guido Waldmann**, lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen: Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule. Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt. **Auskunft:** Trossingen (Wtbg.), Karlsplatz, Telefon 320.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergr. 3 (31738).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor: Hanns Reinartz.** — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Operschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

Junger Dozent

(evang.) für Tonsatz oder Musikgeschichte (Chorleitung) sucht für April 1960 neuen Wirkungskreis. Offerten erbeten unter Chiffre M 70525 G an Publicitas St. Gallen.

Sperzhake Passau 3 / Bayern

Spinette · Clavichorde *Cembali*



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



NEUE STUDIEN-PARTITUREN ZEITGENÖSSISCHER WERKE

PAUL HINDEMITH

Pittsburgh Symphony for orchestra (1958). Ed. Schott 5011.
DM 7.50

KARL AMADEUS HARTMANN

Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester
(1939). Edition Schott 5002. DM 4. –

LUIGI NONO

Composizione per orchestra Nr. 2 – Diario polacco '58.
AV 66. Halbleinen DM 30. – (Format 20 x 41,5 cm)

WERNER ECK

Furchtlosigkeit und Wohlwollen für Tenor-Solo, Chor und
Orchester. Edition Schott 5020. DM 30. –

CARL ORFF

Antigonae – Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich
Hölderlin. Edition Schott 5025. DM 36. –

JEAN FRANÇAIX

Sérénade für kleines Orchester. Edition Schott 5010. DM 4. –

MÁTYÁS SEIBER

Fantasia concertante für Violine und Streichorchester,
AV 64. DM 4. –

ENRICO MAINARDI

Elegie f. Violoncello u. Streichorchester. Ed. Schott 5009. DM 3. –

B. SCHOTT'S SOHNE · MAINZ

das Meisterwerk

Unser musikalisches Leben, wie es sich in den Konzertsälen der großen Städte widerspiegelt, ist verwirrend in der Vielfalt der Erscheinungsformen. Aber nicht alles, was entsteht, hat Bestand. Der große, einmalige Wurf - DAS MEISTERWERK - ist in allen Epochen mehr oder weniger Einzelfall geblieben.

Meisterwerke des Konzertsäls, in der Darstellung durch Künstler, die auf den Konzertpodien in aller Welt gefeiert werden, sind Gegenstand der neuen Serie DAS MEISTERWERK.

Die Verwandtschaft der Künste untereinander wird unterstrichen durch eine noble Taschengestaltung. So werden Auge und Ohr gleichermaßen angesprochen, ein Gewinn für den Sammler und Liebhaber guter Schallplatten.



25 cm Platten • Preis DM 13.50

FÜR DEN KENNER



17 cm Platten • Preis DM 8.-

Das Wesen eines Komponisten läßt sich nicht allein in seinen großen Hauptwerken erkennen. Erst durch viele kleine Einzelzüge rundet sich das Bild eines schöpferischen Geistes.

Der Kenner weiß diese Randerscheinungen im Gesamtschaffen mit besonderer Liebe aufzuspüren und erlebt ungetrübte Entdeckerfreuden.

Diese neue Serie versucht, dem Entdeckerdrang des Schallplattenfreundes gerecht zu werden. Daß jede Aufnahme dabei eine Interpretation erfährt, die der speziellen Aufgabe in besonderem Maße entspricht, macht den zusätzlichen Wert dieser Serie FÜR DEN KENNER aus.



ZWEI SERIEN IM VERTRIEB DER ELECTROLA GES. M. B. H. KÖLN

FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion
Höchste Präzision und Qualität
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU · LÖBAU/Sa.
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

N O T I C E

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

**THE FOLLOWING ISSUES ARE NOT
AVAILABLE:**

Vol. 14 no. 2, 1960

BINDING UNIT

COMPILER

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE NOT
AVAILABLE:

Vol. 1, No. 2, 1907

BINDING UNIT

*Office of the Compiler
National Bureau of Standards
Washington, D.C.*

U.S. GOVERNMENT PRINTING OFFICE: 1907